L'ARTE DEL DUECENTO IN PUGLIA

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP - Biblioteca - 9934

L'ARTE DEL DUECENTO IN PUGLIA

In copertina, il cielo nel cortile di Castel del Monte:
nel retro, falconiere che nuota in un laghetto dalle sponde fiorite
(«De arte venandi cum avibus», Biblioteca Vaticana, ms. lat. 1071).

La collana di monografie di storia dell'arte italiana edita dall'Istituto Bancario San Paolo di Torino si arricchisce quest'anno di un volume dedicato alla fioritura dell'arte federiciana nel '200 in Puglia.
L'opera è strutturata nell'intento di fornire al lettore un quadro di riferimento del processo di sviluppo socio-politico dello «stato» federiciano ed interpreta il fenomeno artistico, particolarmente ricco e differenziato, come documentato dal corredo fotografico, quale culmine e sintesi di tale prospettiva.
In particolare, viene analizzato il trapasso dall'ultimo scorcio del Secolo XII, sospeso tra novità ultramontane ed eredità classica, alla prima età angioina attraverso la civiltà federiciana, momento fortemente unitario di incontro e fusione tra istanze culturali tanto differenti quali il gotico francese ed europeo da un lato e le influenze islamiche dall'altro, senza tralasciare le profonde radici nella tradizione locale, dalle remote ascendenze greche al bizantino e al romanico.
La lettura del fenomeno federiciano tentata in questa sede contiene una proposta critica rilevante, tendendo a recuperare temi e problematiche del gotico pugliese, troppo di frequente svalutati dagli studi medievali rispetto alla rigogliosa stagione romanica; e parallelamente rivisitando il versante italiano della cultura federiciana quale fase di assimilazione ed elaborazione della civiltà gotica francese ed europea e quale «semenzaio» del grande rinnovamento del '200 toscano, cardine della nascita dell'arte italiana.
Il mio ringraziamento, a nome dell'Istituto, va all'autore e a quanti con la loro preziosa collaborazione hanno reso possibile la realizzazione dell'opera.

GIANNI ZANDANO
Presidente
Istituto Bancario San Paolo di Torino

© 1984 by Istituto Bancario San Paolo di Torino
Edizione fuori commercio

La presente pubblicazione, riservata
alla clientela dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino,
non potrà essere oggetto di commercio.

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

MARIA STELLA CALÒ MARIANI

L'ARTE DEL DUECENTO IN PUGLIA

Fotografie di
PAOLO MONTI
BRUNO CALÒ
GIUSEPPE GERNONE

TORINO 1984

Premessa

Il Regno meridionale fu nel Duecento uno dei più importanti d'Europa: grazie agli interessi molteplici di Federico II *di Svevia, la vita culturale della corte spaziò rigogliosa su un vastissimo orizzonte, abbracciando Oriente e Occidente.*

Della centralità e dell'apertura del Regno verso il mondo intero una chiara eco risuona nelle parole del pontefice Innocenzo III*: «Denique regnum [Siciliae], dives et nobile, inter caetera regna mundi umbilicus et portus est aliorum».*

Ma della sua bellezza e del suo fascino il più vivo riflesso è nelle dichiarazioni di Federico: «e ci sentiamo, per dir così, pellegrini fuori della nostra casa quando, chiamati ovunque nel mare tempestoso dell'impero, veleggiamo lontano dalle corti e dai porti di Sicilia». Egli sentiva il Regno come terra sua propria, diletta al punto da affermare, secondo la scandalizzata testimonianza di Salimbene de Adam, che Dio stesso non avrebbe lodato la terra promessa, definendola «terra stillante latte e miele e straordinaria fra tutte», ove mai avesse conosciuto «la sua terra, vale a dire la Terra di Lavoro, la Calabria, la Sicilia e la Puglia».

Fra queste regioni, fu la Puglia a conquistare il cuore di Federico, con i suoi campi fertili e i boschi, il suo mare, i monumenti, la cultura, la gente. Egli fece della Capitanata il cuore del Regno e di Foggia la «civis imperialis»; costellò le pianure circostanti di splendide «domus solaciorum», le stesse che conobbero, con la gaia animazione di memorabili bandite di caccia, il raccoglimento di letture ed esperimenti, nell'annosa stesura del «De arte venandi cum avibus».

A provare un amore ereditato anche dai suoi figli, perché non ricordare, una volta di più, la struggente nostalgia di Enzo, prigioniero a Bologna? «... Va cansonetta mia / e vanne in Puglia piana / la magna Capitana, / là dov'è lo mio cor nott' e dia».

Come gli storici generali (G. Galasso), anche gli storici dell'arte, mossi da una comune esigenza, tendono oggi a una storia dell'arte in Italia «che riprenda e approfondisca consapevolmente lo scavo della sua differenziata geografia di identità specifiche» (F. Bologna).

Pur nell'unità socio-politica e culturale che costituì per secoli il Regno meridionale, la Puglia consente la individuazione di una «identità specifica», connessa a una confluenza di fattori, di rapporti e di eventi, a volte autonomi o diversificati nei tempi e nei processi di formazione e di trasformazione. Il presente contributo si pone come indicazione di un itinerario culturale che tenti di legare e ove possibile motivare un intreccio estremamente ricco, anche se discontinuo, di testimonianze.

La scelta dei temi rispecchia l'intento di attraversare un secolo alla ricerca di alcuni nodi essenziali: la presenza monastica e l'importanza delle cattedrali, il ruolo della committenza laica e le corti, come punti di aggregazione di intellettuali e di artisti, oltre che di accumulazione e di produzione di manufatti di pregio, l'attività di numerose categorie di artefici, l'emergere di alcune personalità di scultori-architetti, la loro qualificazione culturale e le loro consuetudini tecniche, le contiguità e gli scambi culturali con la Dalmazia e la Terrasanta, con il mondo bizantino e islamico, con l'area franco-germanica.

Il disegno della situazione artistica nell'ultimo quarto del XII *secolo, onde sfuggire all'insidia di piatte rassegne, è tracciato con linee essenziali, quelle che si proiettano da pochi significativi monumenti. Uno dei primi nodi culturali presi in esame, l'opera dei monaci cistercensi e le relazioni dell'Ordine con la sfera federiciana, si giova della presentazione di un monumento-chiave, quale la chiesa abaziale di S. Maria di Ripalta sul Fortore, solo di recente diffusamente analizzata.*

Intende aprire un solco nel vasto indagatissimo campo delle relazioni tra arte e potere, il tema successivo, che per un verso considera i contatti personali di Federico II *con il mondo delle «artes mechanicae» (dalla diretta*

esperienza tecnica dell'imperatore, ai suoi interessi di colto collezionista e antiquario, dalla folta committenza alla sfera legislativa), per l'altro cerca di mettere a fuoco il rapporto che in ambito normanno-svevo il sovrano ebbe con lo spazio, in particolare con lo spazio dell'ozio e della festa.

Nell'analisi che segue, nonostante la fondamentale espressa esigenza di considerare i fatti artistici nella loro globalità, la produzione scultorea assume una centralità e preminenza decise: di fatto, nell'ottica imperiale (e per ragioni sostanzialmente affini, anche nella sfera religiosa) la scultura, affiancata con incisività crescente dalle arti suntuarie, occupò un posto privilegiato, che consente di guardare ad essa come arte guida per la ricostruzione della generale situazione culturale.

Negli ultimi decenni del regno svevo la Puglia, senza rinnegare le antiche fedeltà all'Oriente, si apre alla cultura artistica dell'area franco-renana e con vivace adesione attinge al gotico dell'Ile-de-France. Castel del Monte, Lagopesole, i codici miniati manfrediani segnano le tappe luminose di un imponente movimento artistico che assai presto, in anni ancora federiciani, diramò nella Toscana ghibellina (Siena, Pisa, Lucca): tramite e protagonista in questo evento eccezionale, fu Nicola Pisano, un altro «Puer Apuliae», formatosi nel clima fecondo della corte e dei cantieri imperiali. Di qua mosse, per seguire proprie vie, anche Nicola di Bartolomeo, che negli anni settanta tra Puglia e Campania maturò l'ultimo rigoglioso frutto di quella straordinaria cultura.

La prima età angioina si salda all'età sveva con caratteri di esplicita continuità. Ma alle incalzanti innovazioni della prima metà del secolo, succede un più tranquillo corso di avvenimenti. Per le iniziative regie si intensificano i contatti con l'Occidente europeo e l'arte meridionale assume una connotazione accentuatamente «internazionale»; un gusto cortese, di ascendenza parigina, si diffonde grazie all'arrivo copioso di manufatti preziosi (codici miniati, avori, oreficerie, ricami) e, a volte, di maestri. Intanto, mentre in Terra di Bari la tradizione romanica dura ancora tenace, nel Salento i potenti principi di Taranto, riecheggiando gli orientamenti della corte angioina, inaugurano una stagione artistica i cui esiti attingono particolare colore per il più articolato incontro con la cultura mediterranea.

Una speciale parola di gratitudine rivolgo al prof. Ferdinando Bologna che con i suoi fondamentali contributi alla storia dell'arte nel mezzogiorno, più di ogni altro mi è stato guida e maestro.

Devo inoltre ricordare che la prima origine delle mie ricerche sull'età sveva si lega a una borsa di studio (bandita nel 1964 dall'Amministrazione Provinciale di Bari per una indagine sistematica sulla scultura in Puglia) e alla relativa splendida campagna fotografica, finanziata dall'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, eseguita nell'estate 1970 da Paolo Monti, cui dedico un pensiero sincero e affettuoso.

Al prof. Fausto Zevi, commissario governativo dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, devo la cortese autorizzazione ad utilizzare in questa sede una parte delle fotografie destinate al volume sulla scultura.

Ricordo con grata amicizia i funzionari dell'Istituto Bancario S. Paolo delle Sedi di Torino e di Bari, primi fra coloro che hanno seguito e agevolato lo svolgersi del mio lavoro.

Tra i responsabili di enti pubblici e religiosi ringrazio l'arch. Riccardo Mola, Soprintendente ai Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici della Puglia, le Direzioni della Biblioteca Vaticana e della Biblioteca Hertziana di Roma, le direzioni del Los Angeles County Museum of Art, del Metropolitan Museum di New York, della Pinacoteca Provinciale di Bari e del Museo Archeologico Provinciale di Brindisi, dei Musei Civici di Barletta e di Lucera, dei Musei Diocesani di Bari, di Bisceglie, di Bitonto e di Troia, i PP. Domenicani della Basilica di S. Nicola di Bari, i reverendi parroci e i Capitoli delle cattedrali della Regione, e in particolare Mons. De Santis e D. Maitilasso del Capitolo della cattedrale di Troia, Mons. Di Buduo, Rettore della cattedrale di Bisceglie.

Per il reperimento di materiale fotografico e bibliografico e per la cordiale disponibilità dimostratami, mi è gradito ricordare Mons. Pietro Amato, i colleghi proff. Mariella Basile Bonsante, Marina Castelfranchi Falla, Guglielmo Cavallo, Valentino Pace; il dott. Alessandro Bagnoli, la dott. Mina De Santis, la dott. Marisa Milella, la dott. Antonella Simonetti. E ancora, l'arch. De Luca di Melpignano e il prof. Gaetano Galante, il cap. Letterio Munafò, il dott. Benito Mundi, il dott. Roberto Pasquandrea, la dott. Celeste Nicoletti e il dott. Giancarlo Sirtoli.

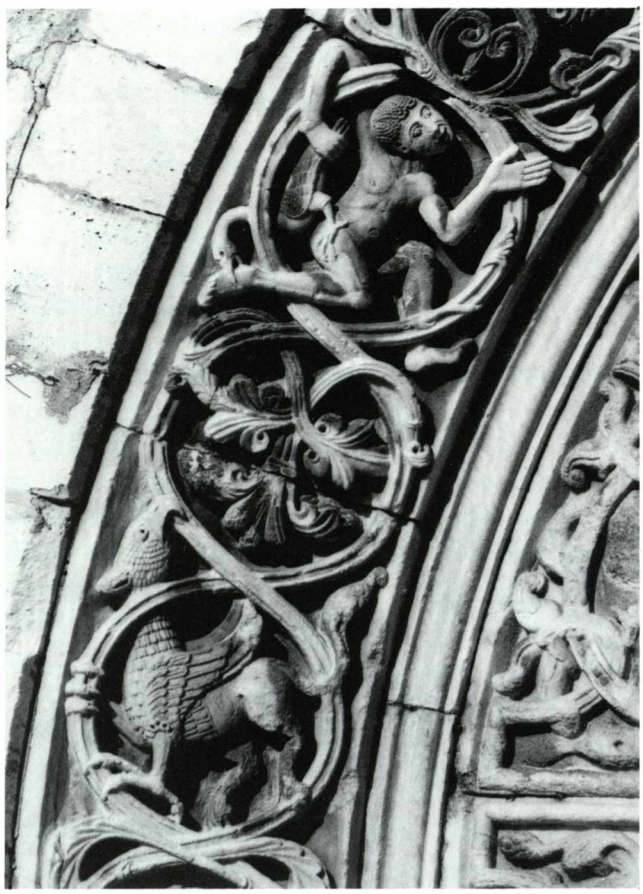
Desidero infine tornare a esprimere il mio più vivo ringraziamento al prof. Gianni Carlo Sciolla, che mi è stato prodigo di consigli e di suggerimenti preziosi; alla prof. Carla Guglielmi Faldi e alla dott. Adriana Pepe, che generosamente hanno offerto il loro aiuto nel corso del lavoro; al signor Arturo Zanaglio che con paziente gentilezza ha vegliato sulla sua ultima fase.

Dedico questo libro ai miei due Giuseppe.

m.s.c.m.

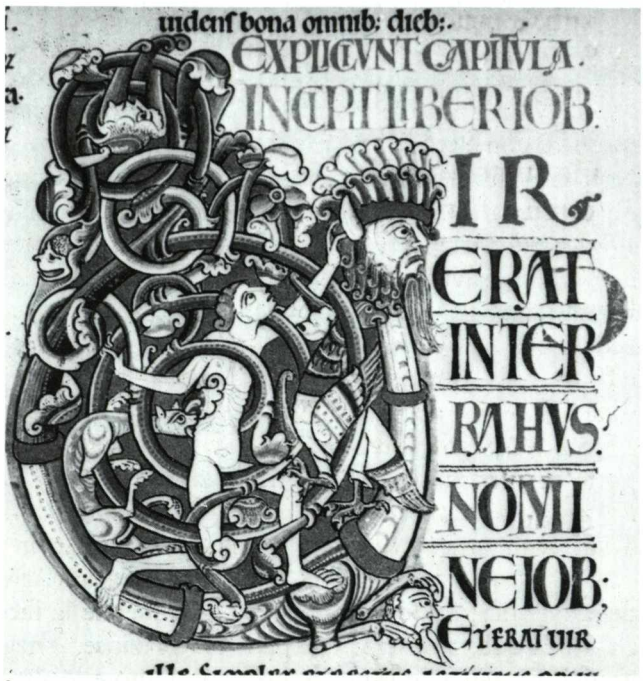
CAPITOLO I

FERVORE COSTRUTTIVO E VIVACITÀ CULTURALE TRA LA FINE DEL XII SECOLO E L'INIZIO DEL XIII

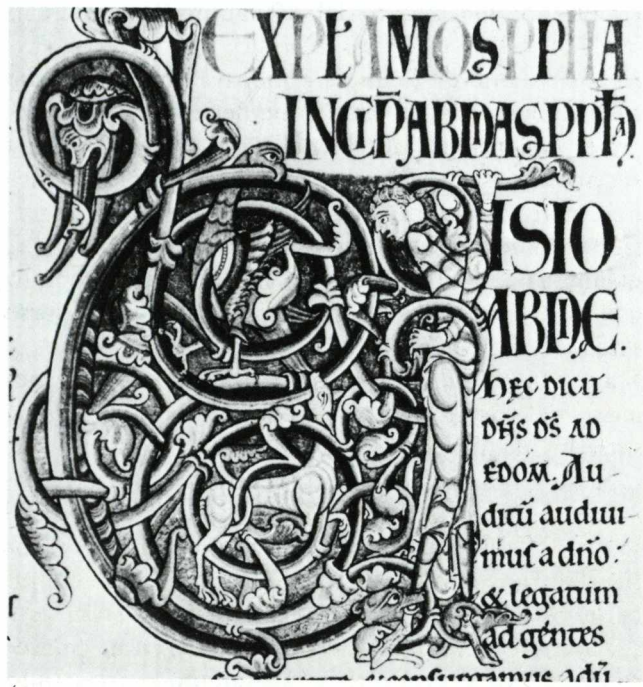


1

2



3



4

1/2 Trani, cattedrale: portale. Particolari dell'archivolto.
3 Nudo tra girali. Bibbia di Winchester.
4 Animali tra girali. Bibbia di Winchester.

1
L'opera dei magistri tranesi nei cantieri della Terra di Bari

Il Duecento, il secolo di Federico II, segna la stagione artistica fra le più seducenti e feconde che la Puglia abbia mai conosciuto. La strada maestra per entrarvi, non certo l'unica da seguire, ci sembra quella che passa per l'elegantissimo portale della cattedrale di Trani: punto di osservazione privilegiato, nel quale approdano e dal quale genialmente si dipartono le linee di una vicenda culturale di assai ampio respiro.
A filtrarla ad elevatissimo livello sono, come recenti acquisizioni critiche consentono finalmente di affermare, personalità di maestri tranesi (1).
Da un diploma raguseo del 1199 apprendiamo che in quell'anno il *protomagister* Eustasio, figlio del *protomagister* Bernardo da Trani, si obbligava a lavorare nella città dalmata per la costruzione della nascente cattedrale. Nel tessere la rete delle relazioni fra le due sponde adriatiche, il Foretic' utilizza l'interessante notizia non senza una lieve nota di rammarico: «purtroppo non possiamo ritrovare l'opera di Eustasio», commenta. Difatto, distrutta nel grande terremoto del 1667 l'antica cattedrale, nel Settecento ne sorse una nuova che cancellò le tracce preesistenti.
Ma le pietre, anche se infrante, custodiscono la memoria del passato. Se ne avvedeva già nel 1954 il Fiskovic', in una veloce ma illuminante annotazione, ravvisando in un frammento di stipite istoriato, proveniente appunto dal portale della cattedrale di Ragusa, somiglianze stringenti (fino a ipotizzare una identità di mano) con la scena del *Sogno di Giacobbe* scolpita sul portale maggiore della cattedrale di Trani (2).
Ad approfondire l'indagine, i risultati si fanno più cospicui e prove concrete si aggiungono, attestando quanto estesa sia stata l'opera di Eustasio.
Va subito rilevata l'importanza dei dati che emergono dal diploma citato: esso non soltanto viene a saldare il rapporto Trani-Ragusa felicemente intuito dal Fiskovic', ma porge anche un esplicito *terminus ante quem* per l'opera di Trani, che chiaramente dové precedere quella dalmata, costituendone il nobile modello.
Ci viene inoltre inattesamente restituito il nome di due «architetti-scultori» che nell'ultimo quarto del XII secolo, la fase più decisiva e intensa dei lavori della grande fabbrica della cattedrale, svolsero un ruolo primario nel colto ambiente tranese, di là presto chiamati a dirigere altri prestigiosi cantieri.
È forse opportuno ricordare che il termine *protomagister* (capomastro), adottato diffusamente nel Regno meridionale durante l'età svevo-angioina, coincide con il termine «Baumeister-Bildhauer», che Oltralpe designa colui che dirige la costruzione delle cattedrali gotiche e insieme ne cura il ricco corredo decorativo, fornendo modelli o disegni a scalpellini e scultori, spesso riservandosi la esecuzione di alcune parti scultoree, di consueto le più rilevanti.
Non ci sembra poi secondario aver incontrato una nuova famiglia di artisti fra quelle che scandiscono la storia dell'arte medievale in Puglia, pari diremmo per livello e incisività culturale alla famiglia foggiana di Bartolomeo, il *protomagister* che nel 1223 edifica per Federico II il *palatium* di Foggia e il cui figlio Nicola, raffinato «incisor lapidum», firma nel 1272 lo straordinario pulpito del duomo di Ravello.
Al lume di quanto precede si può fondatamente supporre che Bernardo, largamente coadiuvato dal figlio Eustasio, fosse *protomagister* nel massimo cantiere di Trani negli anni fervidi che videro, con la esecuzione del tappeto musivo, compiuto il corpo longitudinale della fabbrica, impostata nel disegno generale la facciata e di questa realizzate le parti più preziose, il magnifico portale e le imposte bronzee, l'uno e le altre innalzati, quasi esposti da una loggia, sulla piazza.
La cattedrale di Trani si presenta infatti completamente adagiata su un immenso zoccolo costituito dalla cripta di S. Nicola pellegrino, posta al disotto del transetto, e dalla cripta di S. Maria della Scala, vera e propria chiesa a tre navate, corrispondente al corpo

longitudinale. A un livello ancora inferiore si colloca l'ipogeo di S. Leucio.
Fondata nel 1099 (anno della canonizzazione di Nicola, il giovinetto pellegrino morto a Trani nel 1094) sull'area di un edificio più antico, la cattedrale crebbe a partire dalla cripta (la traslazione solenne del corpo del santo ebbe qui luogo nel 1143), per concludersi nel corso del XIII secolo con la costruzione del campanile (3).
Con il candido volume, dal primo sorgere la cattedrale s'impose come emergenza visiva in funzione di spazi insolitamente aperti (l'azzurra distesa dell'Adriatico) e insieme come polo rispetto alla maglia strutturale urbana: l'asse viario che vi conduce è la dominante che polarizza lo sviluppo della città medievale; la vasta facciata, resa trasparente per l'alto zoccolo praticabile e il portico esteso ritmato da nove fornici, il campanile attraversato dalla strada, i fianchi scanditi da arcate in lunga catena, si modellano e quasi «si aprono», facendosi spazio urbano essi stessi.
Se nella tessitura dei fianchi l'accoglimento dell'illustre modello barese di S. Nicola è addirittura scontato, originale e inedito nella sfera dell'architettura romanica in Terra di Bari si mostra il disegno dell'intera fronte occidentale. Al *protomagister* Bernardo riteniamo di poter riferire l'idea brillante di risolvere il raccordo fra le due chiese sovrapposte, proiettando in facciata l'articolazione interna dello spazio; in sostanza egli immaginò una sorta di pontile, adottando una soluzione propria dei presbiteri sopraelevati su una cripta, anche per questa via manifestando l'intonazione europea della propria cultura, immessa nella vasta circolazione delle esperienze lombarde e oltremontane.
E ancora più felici appaiono le scelte operate ove si consideri che la cattedrale sorse come chiesa di pellegrinaggi. Ai piedi della facciata, l'arcata espansa scavalcata da due rampe di scale e sovrastata dalla loggia del portico, non soltanto lega con singolare coerenza i due livelli della costruzione, ma per così dire spalanca sulla piazza gli spazi della chiesa; la corrente dei pellegrini convogliata e disciplinata, poteva così fluire e defluire agevolmente dopo aver sostato dinanzi alla spoglia miracolosa. Anche la attraversabilità del campanile sembrerebbe concepita in funzione del flusso dei devoti, essendo per essa abbreviata la via per accedere alla cripta dal lato sud.
Vorremmo aggiungere che una particolare sensibilità nel modellare e rendere permeabili gli spazi, fonde armoniosamente facciata e campanile, tanto che ben potrebbero appartenere entrambi alla medesima fase di progettazione; è tuttavia fuor di dubbio che il campanile fu elevato soltanto nel secolo successivo, allorquando alla guida del cantiere subentrò *Nicolaus*.
Quanto al mosaico pavimentale, è ragionevole proporre una datazione fra il settimo e l'ottavo decennio del secolo, in prossimità dei mosaici che per iniziativa dei vescovi committenti e ad opera di comuni maestranze, nell'arco di un prodigioso ventennio adornarono sontuosamente le cattedrali di Taranto (1160), di Otranto (1163-1165) e di Brindisi (1178).
A Trani, dell'opera imponente oggi sussistono brani sparsi nell'area presbiteriale (Adamo ed Eva, l'Ascensione di re Alessandro, soggetti animali); nel Settecento erano ancora visibili, all'ingresso del coro, «due gran pezzi, uno rappresentante Davide con la cetra, l'altro Salomone nel tempio». In origine invece il mosaico doveva distendersi ininterrottamente anche lungo il corpo longitudinale della chiesa, come lasciano indovinare le tracce del simbolico albero guida che, così come si vede nello splendido esemplare di Otranto, nascendo dall'ingresso, doveva svilupparsi e ramificare sino al presbiterio. Per la presenza dell'albero e per le trasparenti rispondenze di temi iconografici e stilistici, la Settis Frugoni attribuisce anzi il mosaico di Trani allo stesso Pantaleone, il sacerdote che firma ripetutamente, con legittimo orgoglio, il fulgido tappeto otrantino (4).
Subito dopo, e pressoché concomitanti fra loro, si collocherebbero il portale marmoreo della facciata e le imposte bronzee.
La figura del fonditore Barisano campeggia sulla scena tranese nell'ultimo quarto del XII secolo. Con le porte eseguite per Ravello (1179) e per Monreale (dopo il 1186) egli testimonia tangibilmente per quali itinerari si diffondessero produzione e cultura artistica nel Regno normanno meridionale.
Le proposte di datazione relative alla porta di Trani oscillano tra gli anni 1175 e 1190, gli stessi, riteniamo, in cui il cantiere della cattedrale era affidato alla guida magistrale di Bernardo e di Eustasio (5).
È opportuno ricordare che in Puglia negli ultimi decenni del secolo si registra una stagione di singolare fervore nell'ambito della edilizia. Anche là dove si erano accese rivolte e abbattute devastazioni, la pace favoriva e moltiplicava le iniziative. Com'è risaputo, nel 1156 Guglielmo I era entrato nella regione «culla di ogni rivolta», seminando distruzione: obiettivo immediato del sovrano e del suo potente ministro, Maione da Bari, era quello di eliminare la testa di ponte bizantina, reprimere i baroni ribelli, punire alcune città. Esemplare e durissima fu la punizione toccata a Bari, «illa prepotens Apulie civitas, fama celebris, opibus pollens, nobilissimis superba civibus, edificiorum structura mirabilis, iacet nunc in acervos lapidum transformata» (Ugo Falcando). Salvo il vasto complesso della basilica di S. Nicola, la città rimase deserta, gli abitanti si rifugiarono nei centri agricoli dell'interno, le attività urbane vennero sospese; anche gli operosi cantieri furono chiusi, privati del fiore dei loro uomini.

Non diversa sorte ebbero gli altri centri urbani raggiunti dalla vendetta del normanno. Secondo la testimonianza di un anonimo cronista del tempo di Carlo I d'Angiò «habitatores Trani et Siponti non redierunt ad loca propria nisi post mortem imperatoris Henrici»: ma in realtà, già nei primi anni di Guglielmo II (successo al primo Guglielmo nel 1166) i segni della ripresa nella vita cittadina sono ovunque manifesti (6).

Ci rimanda un riflesso della crescita e dell'espansione economica delle città pugliesi, l'intensificarsi dei rapporti commerciali con le città dalmate, Ragusa in particolare.

All'inizio del XIII secolo, prima cioè dell'opera di centralizzazione attuata nel Regno meridionale da Federico II, risalgono numerosi trattati commerciali stipulati fra centri pugliesi e città della sponda opposta. È accertato che privilegi reciproci legavano già da lungo tempo Brindisi, Monopoli, Bari, Molfetta, Bisceglie, Trani, Barletta, Termoli da un lato, Ragusa, Spalato, Traù, Cattaro dall'altro; i contratti venivano prevalentemente a garantire i *boni mores* e l'amicizia; alcuni di essi confermavano, invece, privilegi doganali sorti *ex consuetudine*.

Non meno intensi erano i tradizionali rapporti con i porti d'Oriente. Nel panorama del commercio e dei mercanti nell'Italia meridionale durante il Medioevo, Yver assegna a Trani, in età normanna, «un des premiers rangs parmi les cités italiennes» (7).

A nostro parere, ben prima del 1199 il portale di Bernardo e di Eustasio splendeva sulla facciata della cattedrale offrendosi alla generale ammirazione; e in particolare fu ammirato dai chierici e dai commercianti di Ragusa, che addirittura vollero fosse replicato sulla fronte della loro nascente cattedrale.

Nei decenni successivi altri *magistri* proseguirono l'opera colossale, dedicandosi al sontuoso arredo marmoreo e arricchendo la veste scultorea dell'esterno. Nel 1222 l'attività del cantiere dovè richiedere un accresciuto impegno finanziario, se l'arcivescovo Bartolomeo decretava che la quarta parte delle cospicue decime spettanti alla chiesa tranese fosse adoperata per la fabbrica della cattedrale. A questa fase avanzata dei lavori è plausibilmente da ricondurre la presenza di *Nicolaus*, in qualità di *protomagister*.

Per ricchezza e qualità il corredo scultoreo della cattedrale di Trani ha ripetutamente meritato l'attenzione degli studiosi: dai pezzi provenienti da chiese bizantine, riadoprati nella costruzione romanica, alle sculture erratiche già parte dell'arredo della chiesa, oggi nella raccolta del Museo Diocesano; dai numerosi capitelli alla decorazione che arricchisce finestre, mensole, portali (8).

Fino al Settecento la cattedrale conservò l'antico arredo liturgico, il cui splendore si riverbera in una tarda descrizione; il ciborio dell'altare maggiore, il recinto presbiteriale marmoreo con due leoni di alabastro fiancheggianti l'ingresso, il fastoso pulpito poligonale adorno di sculture e di intarsi, sono irrimediabilmente cancellati. Durante gli scavi condotti nell'area della chiesa inferiore sono riemerse due teste frammentarie di grifoni, di notevole forza e qualità, forse in origine poste a decorare il trono vescovile (9).

All'esterno la costruzione si offre festosamente all'osservatore in una ininterrotta lettura, cui la ricca sequenza delle sculture fornisce, quasi accorta e consapevole punteggiatura, richiami ottici abilmente distribuiti. Punto focale dell'arredamento figurativo della piazza è la porta bronzea incastonata nel prezioso portale marmoreo, oggetto di unanime e costante ammirazione.

La semplice e agile struttura centinata accoglie una raffinatissima decorazione scultorea, di inconsueta preziosità. A ben guardare affiora la trama iconografica che lega le varie parti: per gradi, quasi a scandire i momenti successivi della visione, al motivo geometrico e vegetale disteso con eleganza sulla faccia esterna del portale arcuato, succede l'intreccio vegetale animato da figure umane e creature fantastiche, di sicura carica simbolica, che adorna l'archivolto aggettante su colonnine; infine, sulle facce interne degli stipiti (evidentemente destinate al momento conclusivo della visione) il messaggio religioso e didascalico si fa esplicito e diretto, con la presentazione di temi biblici e scene simboliche.

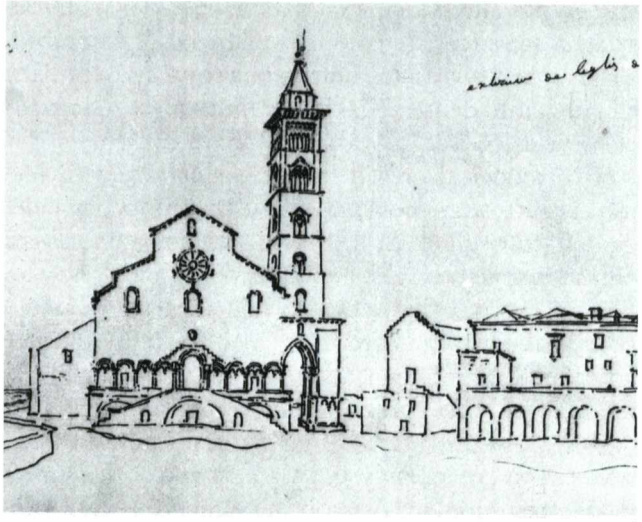
In un continuum di forme intrecciate e fluenti che vagamente rievoca il viluppo vivente del trumeau di Souillac, si succedono a sinistra tre episodi biblici - il *Sacrificio di Abramo*, simbolo della salvezza e del sacrificio di Cristo, *Giacobbe in lotta con l'Angelo* (Genesi, XXXIII, 23-25), il *sogno di Giacobbe* (Genesi, XXVIII, 10-15) - legati l'un l'altro dalla comune presenza angelica.

A destra, in cinque pannelli sovrapposti separati da eleganti bande orizzontali (a entrelacs, a rombi prospettici, a greca) sono presentati due profeti entro una porta urbica, consueta abbreviazione della Gerusalemme Celeste; entrambi reggono un lungo cartiglio su uno dei quali si legge ancora il nome di Geremia. Seguono un leone assalito da due draghi simmetrici, un vecchio che si riscalda accanto al fuoco, a raffigurare uno dei mesi (febbraio), e infine due creature ibride con coda di pesce, un maschio e una femmina, teneramente allacciati: immagini chiaramente oppositive rispetto a quelle bibliche, in una dicotomia di sacro e profano, di modello e antimodello, presente, con esiti di specularità, nell'universo figurativo delle cattedrali (10).

Con la dominante bidimensionalità dell'insieme si

pone in felice contrasto la pienezza corporea della zona inferiore.
Due massicci leoni accosciati sulle prede, la parte posteriore del corpo incuneata entro edicole gracili e anguste, sporgono a sostegno degli stipiti; agili atlanti portano invece le basi delle colonnine: qui per ciascun lato due figure inginocchiate e una in piedi, flessuosa e affusolata, sembrano riprendere, ma per tradurla in termini di imparagonabile slancio e levità, l'idea attuata nella cattedra barese dell'abate Elia.
Dando per scontata la pluralità degli interventi, dall'analisi dell'intero portale risalta il genuino talento di scultore del *protomagister*, l'affinatissima perizia tecnica, l'ampio arco della sua cultura. Dal moderato pittorico rilievo ottenuto escavando il fondo (v. stipiti e archivolto) e dalla ferma corporeità delle forme appena fuoruscite si direbbe dal blocco (v. i leoni), egli giunge allo slancio evadente dei personaggi impegnati a sorreggere le colonnine laterali. A dare unità all'insieme è la qualità eburnea che conserva sempre il rilievo, tanto da far pensare che Bernardo (e forse anche Eustasio) praticasse la scultura in avorio.
Nel corredo scultoreo della parte superiore della facciata, piuttosto omogeneo, si distinguono per l'elegante fattura gli elefanti e i leoni che sporgono ai lati del finestrone centrale: nell'assetto originario esso replicava l'intavolazione del portale sottostante, costituendo il più diretto modello per le ampie finestre aperte sulle pareti del transetto e dell'abside della cattedrale di Bari.
Nel disegno di Jean Louis Desprez, il finestrone tranese si presenta spoglio di ogni ornamento: si tratta di una testimonianza straordinariamente fedele, poiché, com'è documentato, nel 1754 dalla finestra furono asportate due colonne di verde antico «per uso del real palazzo di Caserta» Nell'occasione, con le colonne furono smontati l'archivolto aggettante e gli animali disposti ai lati.
Concordanze vistose legano ancora i due leoni alle teste leonine cinte da ciocche fiammeggianti, fissate come borchie preziose lungo il margine del protiro, sul portale di S. Nicola a Bari, anch'essi additando quanto fitti e intrecciati fossero i legami fra i *magistri* operanti nei cantieri delle due città (11).
Nella colta orchestrazione dei motivi che adornano il portale tranese, memorie di viaggio, prestiti meditati da miniature e avori, cose viste e sognate si depositano gli uni sugli altri, armonicamente.
Secondo un orientamento concorde, la critica ha ravvisato nel nostro portale la più alta espressione dell'apporto della scultura della Francia occidentale in area pugliese.
Da parte sua Scerrato ha messo in risalto le ascendenze islamiche, contestuali a quelle settentrionali ora indicate, precisando, per alcuni particolari, tramiti e modelli: come il motivo ad arabeschi degli stipiti e quello ad archi perlinati (riecheggianti grafemi cufici), che corre nell'intradosso del portale, mediato da manufatti in legno e in avorio, o il leone in lotta con due draghi anguiformi, presentato secondo una soluzione di remota origine centroasiatica, giunta forse in Puglia attraverso l'arte islamica (12).
La cultura d'oltralpe alimentò negli ultimi decenni del XII secolo una fioritura artistica di eccezionale livello, per apporti diretti o per la mediazione della Terrasanta.
Non che tali relazioni non fossero avvertibili anche in precedenza: basti ricordare l'archivolto con teste angeliche della cattedrale di Monopoli (con l'anno 1107 inscritto), che si lega per affinità stupefacenti al Giudizio Universale del portale della chiesa di Sainte-Foy a Conques, o il portale di S. Marcello a Capua, eseguito nei primi decenni del secolo, rapportabile ad esperienze maturate a Cluny, o ancora le sculture della tomba di Rotari sul Gargano, da riferire alla metà del secolo.
Al medesimo clima culturale va ascritta la penetrazione di temi cavallereschi nei programmi iconografici dei mosaici che si andavano distendendo, fra gli anni sessanta e settanta del secolo, sui pavimenti di alcune cattedrali pugliesi.
Pensiamo in particolare alla rappresentazione di re Artù a Otranto e al ciclo di scene tratte dalla *Chanson de Roland*, ancora nel secolo scorso visibili a Brindisi, nella cattedrale.
Guardando al «processo di trasformazione linguistica che portò alla diffusione e all'uso del volgare nelle sue molteplici varietà dialettali» il Galasso considera questi episodi, così come la produzione letteraria, effetti paralleli della progrediente latinizzazione della cultura nel Mezzogiorno normanno; scelte iconografiche come quelle citate, vanno infatti inquadrate nella più generale «vicenda italo-normanna della diffusione di temi cavallereschi della lingua d'oïl»; né del resto si può trascurare che tra le più antiche testimonianze della fama epica di Rolando si pongono quelle meridionali della corte di Roberto il Guiscardo (13).
Alla diffusione dei «fabliaux» si legano invece vivaci sculture distribuite su finestre e portali della cattedrale di Barletta. Indiscutibili rapporti legano il portale tranese alla seconda scultura tolosana, la cui eco investe l'Occidente avvicinando opere fra loro spesso straordinariamente lontane. Ma, vogliamo aggiungere, la indubbia esperienza (forse anche diretta) di questi fatti, a Trani ci sembra sorretta e arricchita da interessanti mediazioni, anch'esse maturate nel medesimo fecondo alveo culturale. Intendiamo in particolare porre l'accento su alcune connessioni, per noi significative, con miniature inglesi del XII secolo.
Esiste una qualificata letteratura che ha approfondito

gli scambi culturali avvenuti nei secoli XII-XIII fra Sicilia e Inghilterra. Particolare attenzione è stata rivolta alle relazioni tra i mosaici siciliani e la pittura inglese o a quelle istituibili tra opere miniate prodotte nelle due isole (14).
Della vitalità di tali rapporti ancora nel Trecento, parlano i confronti proposti dal Bologna a proposito dei bestiari bizzarri che popolano il soffitto dipinto dello Steri a Palermo (15).
Sulla base di persuasive somiglianze colte fra alcuni codici siciliani della Nazionale di Madrid e note opere miniate inglesi (la Bibbia di Winchester, la Bibbia di Bury e un codice dello scriptorium di Canterbury) il Pace ha postulato «l'avvenuta presenza nell'isola - purtroppo non più documentata - di codici miniati inglesi di cui gli scriptoria locali tennero conto» (16).
Che non soltanto codici miniati, ma anche avori, oreficerie, smalti e altri manufatti provenienti dall'Inghilterra circolassero in Sicilia (e in tutto il Regno) soprattutto negli anni di Guglielmo II, ci sembra si possa sostenere con tutta tranquillità. Basterebbe pensare a quello che dovè essere il corredo liturgico delle chiese affidate ai prelati inglesi che occuparono posti di rilievo nella gerarchia della chiesa siciliana o anche ai doni preziosi di cui Enrico II colmò a Winchester gli ambasciatori (fra i quali era il vescovo eletto di Troia) inviati nel 1176 da Guglielmo II per chiedere in isposa la principessina Giovanna; o ancora alla dote sontuosa, curata dall'arcivescovo di Winchester, che costituì il carico delle navi che accompagnarono la fanciulla nel lungo viaggio verso la Sicilia. Nel folto seguito che accompagnò la missione - venticinque navi siciliane attendevano Giovanna nel porto di Saint-Gilles - non si deve inoltre escludere la presenza di artigiani, in cerca di occasioni di lavoro o soltanto in viaggio d'istruzione.
Non prive di conseguenze furono le relazioni tra la Puglia e la Sicilia: si rammenti soltanto, per limitarci ai fatti più noti, l'opera mediatrice svolta a corte dal vescovo troiano, la fusione delle porte di Monreale affidata a Barisano da Trani, la circolazione di manufatti usciti da ateliers islamici dell'isola, l'ipotizzata presenza di maestranze pugliesi in cantieri siciliani. Dalle sculture del portale tranese ci sembrano scaturire nuove indicazioni. Nella figura di *Giacobbe dormiente* scorre certamente l'eco delle sculture di Tolosa e di Souillac, ma lo scarto elastico della schiena, la flessione delle gambe, il gesto ampio delle braccia, commentato dall'ondoso succedersi delle pieghe del manto e delle vesti, trattiene anche il ricordo di immagini danzanti, o colte nella violenza dell'azione, quali quelle disegnate dal noto «Master of Leaping figures» della Bibbia di Winchester. Anche le pieghe dal duplice solco parallelo sulle vesti che fasciano le membra, riecheggiano il «damp-fold style» che caratterizza le miniature inglesi a partire dalla metà del secolo. Figure come *David che abbatte il leone* o *l'orso* nel Salmo I della Bibbia di Winchester e numerose altre che si muovono, piene di vitalità, scattanti e flessuose, ci sembrano particolarmente vicine alle immagini dello stipite sinistro o alle figure ruotanti poste a sorreggere le colonnine nel portale di Bernardo da Trani. Anche i tralci che si avvolgono e si annodano sull'archivolto, popolati da fiori lussureggianti, volatili adunchi, quadrupedi, esseri umani e creature fantastiche, riportano ai girali abitati del «Master of the Entangled Figures»: ripetute concordanze sono riconoscibili per l'esuberante preziosità delle parti vegetali e per gli esseri che vi si insinuano, ma è evidente che ogni riferimento si rivolge all'ambito culturale più che al singolo esemplare (17).



5

5 Trani, cattedrale. Disegno di Desprez (da Wollin).
Nelle pagine successive:
6 Trani, cattedrale.

Nel lussureggiante repertorio vegetale delle miniature inglesi del XII secolo, occupa un posto di rilievo il cosiddetto «Winchester acantus», motivo in realtà diffusissimo, dalla miniatura passato nella pittura monumentale, negli smalti, negli avori, nella scultura. Si tratta delle «palmettes-pieuvres» di cui parla la Gauthier a proposito degli smalti inglesi o delle fioriture fiammeggianti sulle pareti di Sigena come sulle pagine miniate, che il Pächt definisce «many-pronged or octopus achantus» (18).
Di fronte alle forme siglate in simmetria assiale, iterate senza varianti in serie continue a Siponto come a Pulsano, a Pentima come a Casauria (o sulle porte di Barisano), i fiori del portale tranese (e ancor più quelli del finestrone absidale della cattedrale di Bari) hanno uno sviluppo tentacolare, libero e fantasioso, riconducibile ai tropicali viluppi vegetali delle Bibbie di Bury e di Winchester.

Scelti a modello da committenti e *magistri*, i codici miniati furono non soltanto fonte inesauribile di soluzioni iconografiche e repertori ornamentali di incomparabile varietà, ma divennero anche tramite fra i più diretti di orientamenti stilistici. La loro facilità di circolazione (furono oggetto frequente di doni, di scambi, di prestiti), il loro uso diffuso e quotidiano per lo studio e per la liturgia, ne fecero il più agile e il più efficace veicolo di cultura figurativa per tutto il Medioevo.
Ci sembra che confermino gli orientamenti prima indicati le suggestive somiglianze che è possibile cogliere tra le sculture del portale e avori inglesi. Ci ha sempre colpito, ad esempio, la consonante condotta plastica tra i rilievi dell'archivolto di Trani e opere come il bracciolo eburneo del Bargello, attribuito alla scuola di Winchester della metà del XII secolo.
Ma, va ripetuto, nel bagaglio di conoscenze dei maestri tranesi (Barisano compreso) entrava anche l'esperienza di opere bizantine o antiche e di manufatti preziosi giunti dall'Oriente (19). Con questo non intendiamo vivisezionare quel che di vitale è nella loro cultura, bensì valutare come elementi intrinseci e fecondatori di una vicenda culturale di portata europea sia le raffinate preziosità dell'Oriente che il consapevole recupero dell'antico (Souillac e Saint-Gilles insegnino).
Quel che risulta dalla nostra analisi, tutto sommato, è l'identikit dei *magistri* che nell'ultimo quarto del XII secolo passavano con straordinaria mobilità da un cantiere all'altro in tutto l'Occidente, sommando alla vastità d'informazione sulla cultura contemporanea, esperienze tecniche ed espressive affinate su modelli di estrema varietà e di raro spessore culturale.

La presenza di Eustasio a Ragusa è indizio della riconosciuta perizia ed eccellenza del maestro e insieme riprova delle intense relazioni commerciali, religiose e culturali che legavano le due sponde adriatiche. Ma il raggio dell'attività di Bernardo e di Eustasio si proietta anche su altri centri della costa pugliese, a cominciare dalla vicina Barletta.
Qui la cattedrale risulta dalla giustapposizione di due corpi di fabbrica, dei quali il più antico a tre piani su colonne, con finti matronei e tetto a capriate, ha impianto analogo a quello della cattedrale di Bari; il secondo, aggiunto a oriente come prolungamento del primo, con volte a crociera costolonate, conchiuse all'esterno da tetti a quattro falde, suddiviso da pilastri compositi, segue il sistema attuato nella chiesa crociata del S. Sepolcro, sempre a Barletta. La parte più antica, iniziata intorno alla metà del XII secolo, comprende le prime quattro campate e termina in corrispondenza dell'alto campanile, là dove un tempo si curvavano le tre absidi, ancora evidenti a quota di fondazione, al disotto dell'attuale piano di calpestio.
Chiare testimonianze illuminano la vicenda costruttiva: una lapide murata su una porta minore reca il nome del conte Riccardo di Andria e la data 1150; sull'abaco della quarta colonna a sinistra della navata centrale si legge che un certo Moscato donava 200 ducati veneziani per la esecuzione di due colonne: «A. MCLIII mense augusto indictione prima, quando capta est Scalonia»; una pergamena infine del 1162 ci informa chi fossero i maestri principali del cantiere: Simiacca «protomagister fabricae ecclesie sancte Marie» e suo figlio Luca (20).
Più tardi, un maestro già attivo a Gerusalemme eseguì la suppellettile liturgica dell'interno (ciborio e ambone) e aprì sulla fronte occidentale un luminoso finestrone finemente scolpito. Dopo la vittoria del Saladino sui Latini a Hattin (1187), numerosi *magistri* lasciarono Gerusalemme spostandosi in Occidente; il loro passaggio è stato riconosciuto lungo la costa adriatica, da Brindisi a Barletta, da Termoli a S. Giovanni in Venere, a S. Clemente a Casauria (21).
Va ricordato che Barletta era sul percorso dei pellegrini, che il suo porto era ricco di traffici e che vi risiedevano numerose case degli ordini ospedalieri e cavallereschi.
Un altro maestro di inesauribile fantasia scolpì, con un linguaggio d'intonazione lombarda, animali fantastici e scene tratte dai «fabliaux», su finestre e archivolti dell'esterno.
Il prolungamento a est della costruzione portò alla rimozione di porte e finestre pertinenti alle precedenti strutture. Il finestrone rimontato sul fianco meridionale proviene forse dalla fronte absidale, che andò completamente cancellata in occasione del radicale intervento. L'archivolto, elegantemente decorato da girali popolati dalle solite creature favolose e da fiori tentacolari, a tratti ricalca fedelmente il portale maggiore della cattedrale di Trani.
Altri pezzi sparsi (una mensola a girali finemente intagliati, la cornice di base di una finestra con figurette umane) denotano nella impeccabile finitezza formale, la medesima estrazione.
Prima di giungere all'opera impegnativa che la maestranza tranese fu chiamata a svolgere a Bari nella ricostruzione della cattedrale promossa dall'arcivescovo Rainaldo, desideriamo accennare ad altre sculture che ci sembrano partecipi del medesimo clima culturale. La lastra frammentaria con l'*Angelo*, oggi nel Museo della basilica di S. Nicola, trova secondo noi il più esauriente termine di paragone nelle figure dello stipite sinistro del portale di Trani.
La soluzione iconografica è quella propria dell'Evangelista Matteo rappresentato nell'atteggiamento dello scriba; ci rimanda un'eco abbastanza fedele dell'immagine nella sua integrità originaria, la figura angelica scolpita su uno dei lati brevi del sarcofago della fami- 6

glia Falcone, firmato dal barese Pietro Facitolo, nel cortiletto della chiesa di S. Margherita a Bisceglie.
Ancora angeli ornano un archivolto frammentario conservato nella Sacrestia della cattedrale di Monopoli: le figure eleganti si sovrappongono adeguandosi alla curva dell'arco secondo una impaginazione diffusa in area francese occidentale, nel Regno meridionale accolta nella chiesa di S. Maria delle Cerrate presso Squinzano e a Messina, in S. Maria degli Alemanni; secondo una più rigida e schematica tessitura presente anche nell'archivolto del portale della cattedrale di Ruvo (22).
Nel XII secolo nelle città costiere della Puglia si moltiplicano gli insediamenti degli ordini cavallereschi e ospedalieri: sedi privilegiate sono Barletta, Trani, Molfetta, Brindisi.
A pochi passi dalla cattedrale, sul porto di Trani, sorge la chiesa di Ognissanti, tradizionalmente riferita ai Templari, secondo la testimonianza del diacono Amando presenti nella città già nel 1143. Della chiesa, invece, la più antica menzione fin qui nota è nel testamento redatto il 6 luglio 1170 in Ravello da Orso Rogadeo (23).
L'alto portico profondo due campate costituisce la caratteristica saliente della costruzione, cui a nord si addossavano gli edifici della comunità. L'esterno è illeggiadrito da una ricca decorazione che si addensa in particolare nei portali della facciata e nella zona absidale: ripetuti rinvii conducono alle sculture della vicina cattedrale. La fascia a girali che cinge il portale centrale presuppone, ad esempio, la conoscenza diretta del prezioso modello, dal quale derivano sia il doppio tralcio intessuto ad anelli includenti fiori e figure (archivolto) sia il motivo risultante da cerchi collegati da due rigidi nastri paralleli, cui s'intrecciano simmetricamente foglie sinuose (stipite destro), motivo anch'esso desunto da una pagina miniata, che riappare come unico tema ornamentale intorno al primo finestrone della fronte sud del transetto, nella cattedrale di Bari.

7 Trani, cattedrale: portale. «Il sogno di Giacobbe».
8 «David che abbatte il leone». Bibbia di Winchester.
9 Figura tra racemi. Bibbia di Winchester.
10 Trani, cattedrale: portale. Centauressa tra i girali dell'archivolto.

7

La cattedrale di Bari oggi si presenta come il risultato (miracolosamente felice) di iterate stratificazioni e trasformazioni. Ha solenne impianto basilicale, a tre navate scandite dal ritmo ininterrotto di agili colonne, con matronei «finti» (privi cioè del piano di calpestio), copertura a capriate e alta cupola su pennacchi a tromba, all'incrocio del transetto; la zona orientale presenta all'esterno una parete rettilinea, che include le absidi e i due campanili angolari; sulla fronte occidentale si apre un amplissimo rosone. Come le cattedrali di Trani e di Bisceglie, la cattedrale barese si eleva su un alto zoccolo costituito a est, in corrispondenza dell'area del transetto, dalla cripta a sala e al disotto della nave mediana da un soccorpo longitudinale a tre navate su pilastri, con crociere di pari altezza.
Recenti scavi hanno riportato alla luce nel soccorpo, circa m 5 al disotto dell'attuale basilica, tracce estese di mosaici pavimentali (ben individuabili almeno due strati) e muri di fondazione. La proposta di datazione avanzata si volge al V-VI secolo, sulla base del tipo di mosaico, genericamente ornamentale geometrico, e delle analogie d'impianto con basiliche paleocristiane dell'area adriatica.
La parte più cospicua e interessante del tappeto musivo riemerso comprende una decorazione con animali marini e motivi floreali e una targa con lunga iscrizione, dalla quale si apprende che essendo vescovo Andrea, un Timoteo provvide a ornare la chiesa: per essa è stata di recente prospettata una datazione al VI secolo (24).
Ancora in età bizantina abbiamo esplicita notizia di una ricostruzione della chiesa: sappiamo infatti che nel 1034 l'arcivescovo Bisanzio, sulla stessa area della antica, edifica una nuova fabbrica. I suoi successori ne continuarono l'opera. Come informa una iscrizione

murata dietro l'altare della cripta, ancora nel febbraio 1156 l'arcivescovo Giovanni rinnovava ed arricchiva la chiesa. Ma passavano soltanto pochi mesi e la cattedrale rovinava nella generale distruzione della città voluta da Guglielmo il Malo.

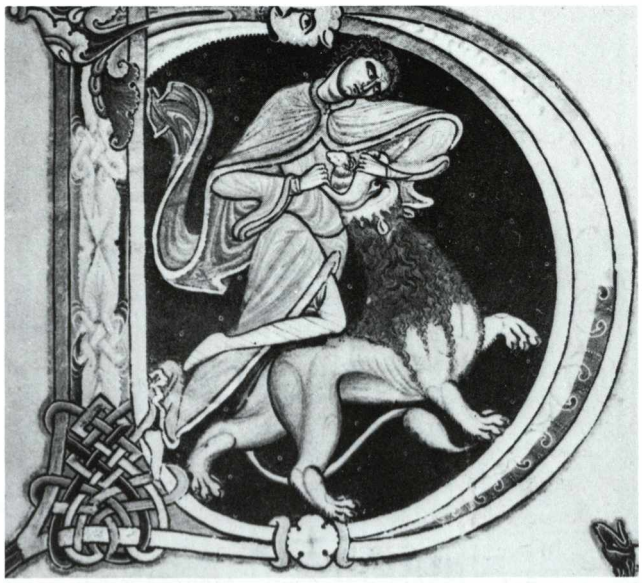
Toccò all'arcivescovo Rainaldo (1171-1188) promuovere la ricostruzione del tempio: è questa la fabbrica insigne che ci è pervenuta, chiaramente affine, per assetto architettonico e per discorso ornamentale, alla basilica di S. Nicola. Da questo momento, e per tutto il Duecento, nell'importante cantiere della cattedrale si avvicendarono qualificate maestranze, dirette da *protomagistri* prestigiosi.

Negli anni settanta in Bari i segni della ripresa della vita cittadina si fanno evidenti: nel 1172 Alessandro III conferma all'arcivescovo Rainaldo i diritti sulla diocesi, sui feudi e sulla sede vescovile di Cattaro; nel 1177 l'arcivescovo, in vista di un imponente programma di ricostruzione, permuta alcune proprietà con case di privati situate in prossimità della cattedrale. Con la erezione dei campanili, nel 1178 si lavora al corpo orientale della chiesa, che entro la fine del secolo si innalzerà impreziosito dalle eleganti finestre scolpite. (25). In questi anni, nei maggiori cantieri di Bari (cattedrale e S. Nicola) sono chiamati a prestare la loro opera i più illustri tra i *magistri* tranesi.

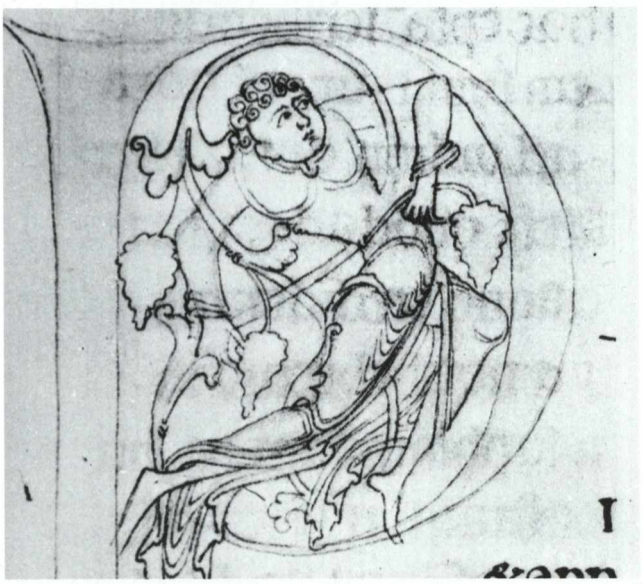
La stretta parentela, da tempo individuata, con il portale della cattedrale di Trani riguarda non soltanto gli animali stilofori, di forte accento orientale, che sporgono dalla fronte sud del transetto, ma anche la fascia ornamentale che qui cinge la prima finestra: il motivo a dischi (chiaro raddoppio dei semicerchi che adornano l'archivolto tranese), i fiori, i mostri, le figure umane si offrono a ripetute comparazioni.

L'esito più alto e maturo raggiunto da questo straordinario gruppo di lavoro è nella finestra absidale: qui l'ornato si fa sontuoso, gli elementi vegetali lussureggianti e, sempre nell'amplissima circolazione di cultura europea, più aderenti rinvii al mondo franco provenzale si accompagnano a una scoperta reviviscenza dell'arte antica.

Una vegetazione rigogliosa, animata da figure sguscianti umane e mostruose, invade senza sosta la duplice cornice, i mensoloni reggielefante, il bassorilievo posto come zoccolo prezioso all'ampia finestra centinata. Due elefanti bardati, chiara eco della coppia che adorna il finestrone tranese, rimandano all'Oriente: spogli dell'astratta ornamentazione che rivestiva come una corazza gli elefanti della cattedra di Romualdo (XI secolo) a Canosa, acquistano immediatezza e vigore da un più diretto rapporto con modelli d'origine indiana. Anche qui, come nei prototipi d'Oriente, sono gravati da pesi immani: recano le colonne sui cui capitelli, schiacciate dal greve archivolto, si acquattano due creature mostruose: hanno vol-

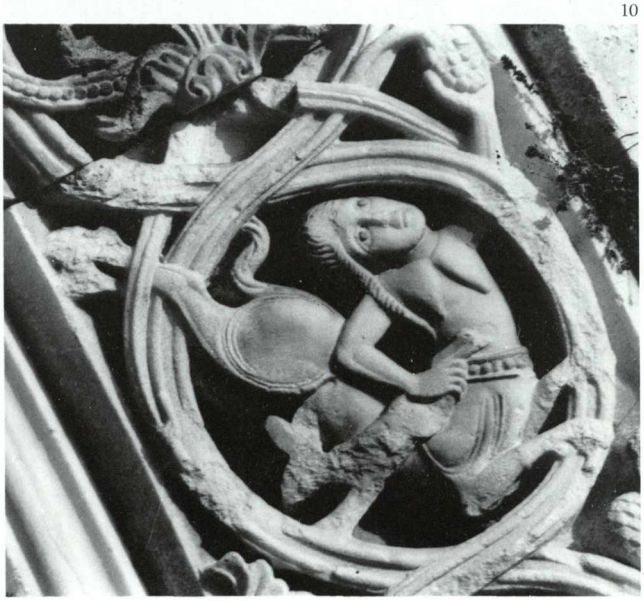


8



9

10



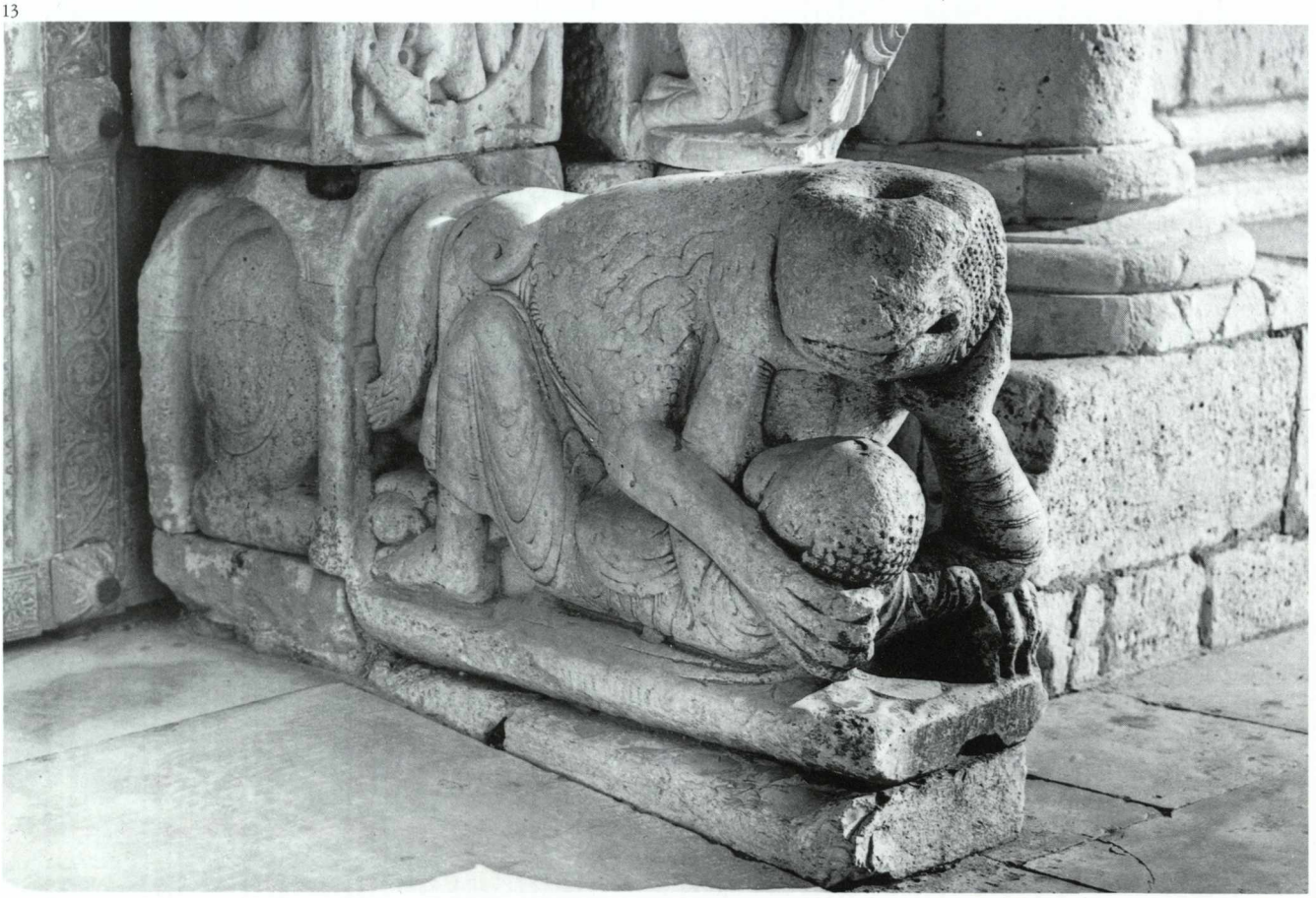
12

11 Trani, cattedrale.
12 Trani, cattedrale: particolare della facciata.

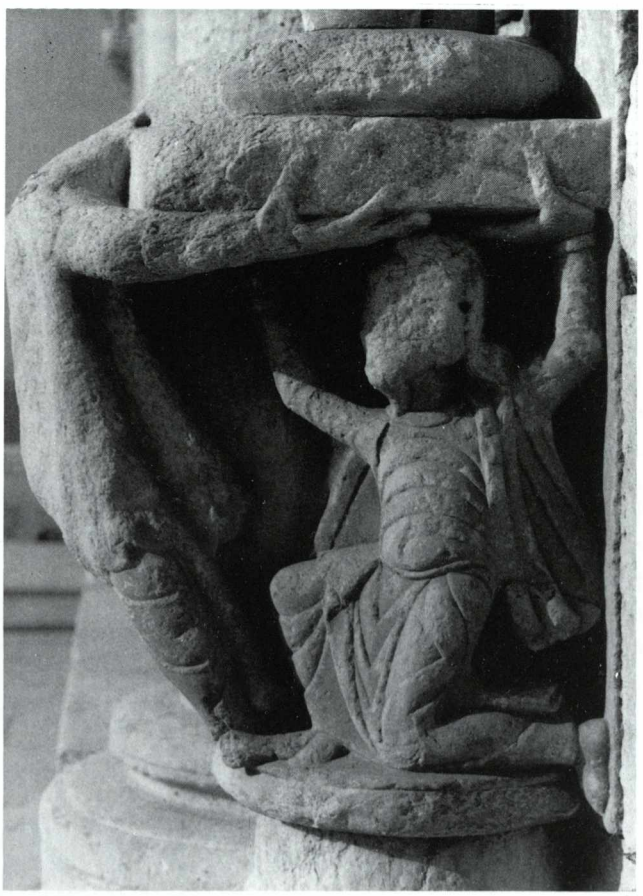
to maschile e femminile (la terza, collocata al sommo dell'arco, è acefala), due zampe munite di artigli, ali robuste; il corpo turgido e liscio termina in una coda anguiforme, dalle spire sinuose.
Il riferimento iconografico più diretto è in un capitello, più tardo di qualche decennio, della cattedrale di Reims, dove si fronteggiano due arpie, maschio e femmina, con cappuccio, due zampe, corpo liscio, ali e coda prolungata. Nel folto bestiario romanico le arpie non differiscono dalle sirene-uccello: sono cioè degli uccelli con testa di donna (a volte di uomo). Talora, «à cause du symbolisme de tentation et de péché qui s'attache à la sirène» hanno la coda di serpente. La sfinge, invece, pur essa alata e con volto umano, ha corpo di quadrupede (leonino o bovino).
I corpi e i volti delle arpie baresi hanno una tale vitalità e intensità che ha indotto gli studiosi a stabilire rapporti più o meno stringenti con la produzione di età federiciana: dalla Cochetti Pratesi che le ritiene anteriori di due-tre decenni alla fioritura federiciana della quale «contengono in nuce il germe per la profonda ed originale rielaborazione dei dati classici», al Wentzel, che pone sulla stessa linea la sfinge sul portale di S. Nicola di Bari, la creatura femminile del finestrone absidale della cattedrale e le sculture della Porta di Capua, per giungere di recente, con il Mellini, all'assegnazione delle tre arpie allo stesso maestro del busto di Barletta, a una cioè delle più forti personalità fra gli scultori della cerchia di Federico II (26). È evidente che ci troviamo dinanzi a una straordinaria figura di *magister* (forse lo stesso Eustasio?). Egli dovè avere molto viaggiato e molto guardato, come indica, fra le altre cose, la memoria di antiche opere fittili apule o la somiglianza stupefacente con le figure femminili appiattite sotto le cornici ai lati del portale occidentale di Saint-Gilles. Spunto suggestivo affidato forse a un appunto di viaggio, che, vitalizzato dalla linfa classica attinta dal terreno pugliese, esplode in prorompente novità (27).
Una vasta conoscenza di opere oltremontane si avverte in ogni parte dell'opera: negli stessi viluppi di tralci perlinati sembrano essere passate, con le esperienze già ricordate, impressioni dirette di opere come le colonnette fittamente ornate del portale centrale della facciata occidentale di Saint-Denis e del *portal royal* di Chartres.
Oriente e Occidente, reale e fantastico, sembrano felicemente fusi nell'opera barese per produrre le creature più inquietanti e ricche di fascino nel terribile po-

13/16 Trani, cattedrale: leoni del portale.
14/15 Trani, cattedrale: telamoni del portale.

13

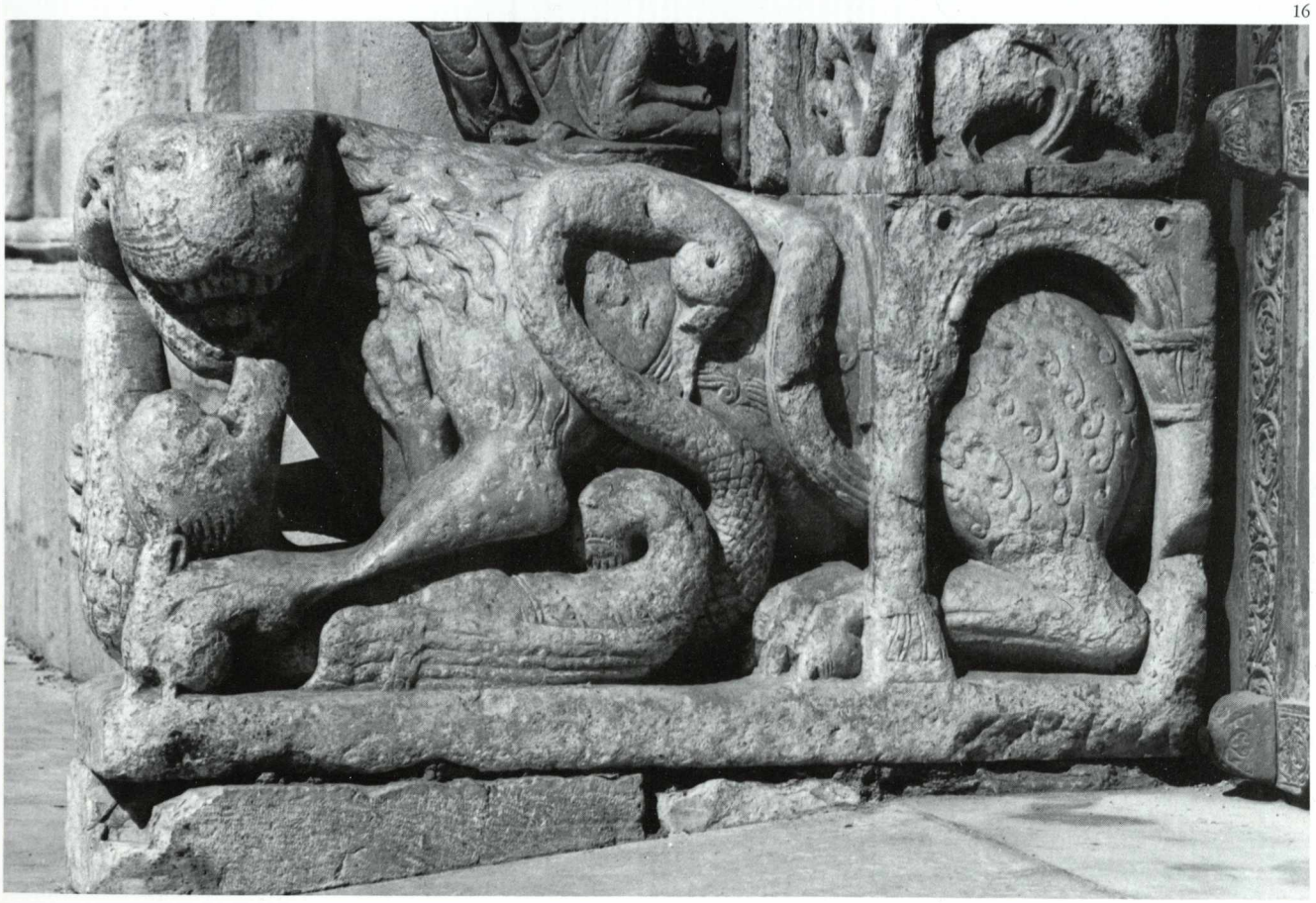


14



15

16

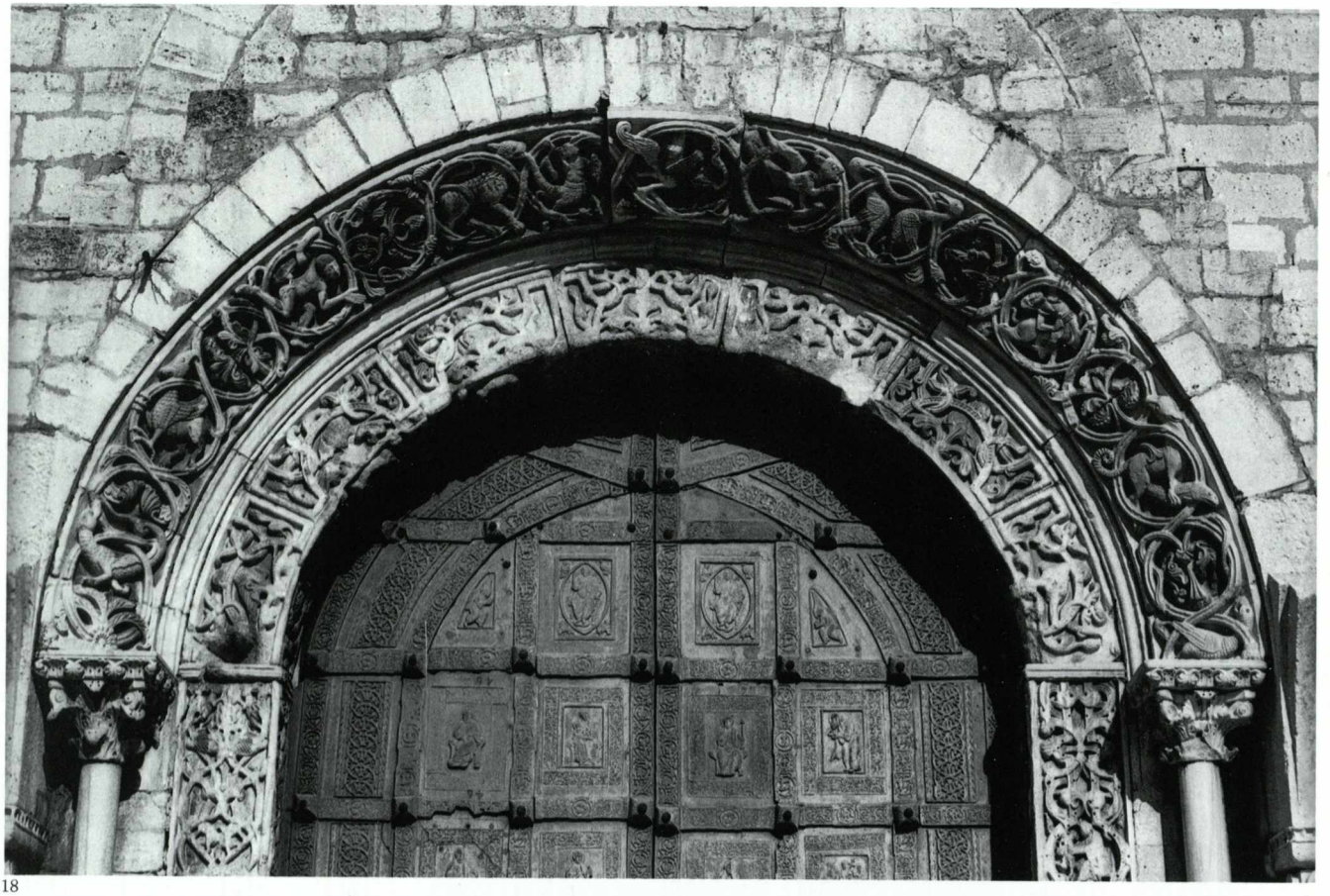


17

polo di mostri che si annida sulle vaste pareti delle cattedrali pugliesi.
Nella ondata di latinizzazione che investe e rinnova la cultura del Regno meridionale, sono le corti e le cattedrali a svolgere il ruolo primario; al notevole ritmo delle iniziative si lega una circolazione di cultura di amplissimo raggio. Abbiamo cercato di far risaltare che né Bernardo ed Eustasio, né Barisano rimangono isolati nel ricco panorama pugliese: la loro attività creativa s'intrecciò con altre vivavi esperienze che numerose contrassegnarono il romanico dalla Capitanata alla Terra d'Otranto, esperienze a loro volta fittamente correlate con le altre in pari tempo maturate in area campana, siciliana, abruzzese (28).
Ricordiamo brevemente le chiese abbaziali di S. Leonardo di Siponto e di S. Maria di Pulsano sul Gargano, legate da un lato a monumenti abruzzesi (S. Clemente di Casauria) dall'altro a opere dalmate, come la chiesa fondata dai Padri Pulsanesi nell'isola di Meleda; pensiamo ancora alla chiesa benedettina dei SS. Niccolò e Cataldo di Lecce, elegante e preziosa, a lungo punto di riferimento e modello insuperato nella produzione architettonica e scultorea in Terra d'Otranto.

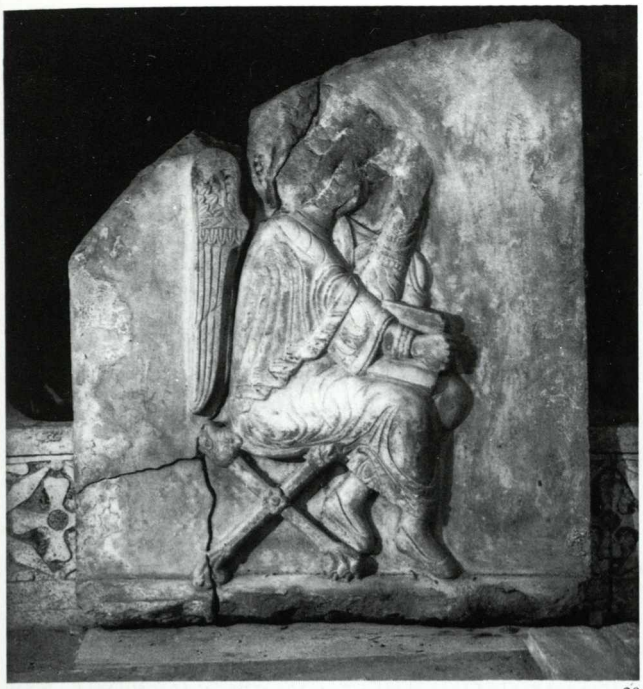
In Terra di Bari, Trani si pone fra i centri culturalmente più vivaci. Fra XII e XIII secolo la città eccelleva per l'opera dei fonditori del bronzo e si arricchiva dell'attiva presenza di architetti, scultori, mosaicisti che emergevano tra le fila degli artigiani addetti alla estrazione e alla lavorazione della pregevole pietra locale. Scambi di maestri e relazioni culturali si diramavano per tutto il regno, estendendosi Oltralpe e in Oriente, fino a coinvolgere la costa dalmata e la Terrasanta.
In Trani abitavano e operavano numerosi maestri, di alcuni dei quali conosciamo il nome.
Il dalmata *Simeon Raguseus*, autore del portale della chiesa di S. Andrea a Barletta, firmandovi la lunetta si qualifica «incola tranensis». La sua opera fastosa (si veda l'ampiezza e la profondità inconsuete dello strombo, la raffinata decorazione degli stipiti) è un deposito straordinario di culture: formule iconografiche di esplicita matrice bizantina, modi della perdurante tradizione romanica, sommessi accenti gotici vi si sommano quasi a testimoniare quali fossero le prevalenti inclinazioni culturali nell'Adriatico meridionale.
Alla bizantina *Deesis* della lunetta con il *Pantocrator* in trono tra le figure supplici della Vergine e del Battista, si affiancano gli angeli genuflessi, chiaro apporto dell'iconografia occidentale (basti pensare alle numerose lunette di portali dell'Ile-de-France con figure simmetriche di angeli oranti). Per la resa del modellato e del panneggio i personaggi della lunetta si ispirano ad avori bizantini; le figure degli stipiti, il Cristo e la Vergine allattante, concepite a due dimensioni, sembrano guardare invece alla pittura e agli smalti «cloisonnés».
Il programma iconografico del portale, pur conciso, appare serrato e coerente; alla visione celeste che costituisce il punto focale, introducono le scene sottostanti, legate fra loro dalla concordanza tra il Vecchio e il Nuovo Testamento: a sinistra Adamo ed Eva sono rappresentati ai piedi della Vergine, a destra due animali lottano ai piedi del Cristo (29).
Una relazione se pur tenue con opere barlettane si può secondo noi riconoscere nella suppellettile marmorea della cattedrale, per l'adozione dello stesso tipo di capitello a densi crochets.
Le oscillanti datazioni proposte dagli studiosi rispecchiano il carattere dell'opera alla fine sfuggente a un facile inquadramento. Nonostante le manifeste inclinazioni arcaizzanti, prevale la tendenza a ritardarne l'esecuzione alla fine del XIII o addirittura al XIV secolo. Ma a ben guardare nulla si oppone a una attribuzione al primo sorgere del Duecento.
Anche il maestro Gualterio da Foggia, che nel 1240 eseguì per la cattedrale di Bitonto il ciborio dell'altare maggiore (demolito nel 1651), abitava in Trani; più tardi, nel 1285, suo figlio Paolo, «magister commacenus», è proprietario di una casa nella stessa città.
Di origine tranese è Anseramo, noto scultore e architetto, largamente apprezzato a cavallo fra l'età sveva e l'angioina, le cui opere sono reperibili tra Bisceglie, Terlizzi e Bari.
Almeno temporaneamente partecipò del clima culturale di questo vivace centro *Nicolaus sacerdos*, che legò il proprio nome al campanile della cattedrale e che probabilmente, considerata la sua esperienza bitontina, contribuì anche all'esecuzione dell'arredo interno.
Magistri e *protomagistri* compaiono negli atti di vendita come contraenti e testimoni o semplicemente come abitanti della città; e con essi altre categorie di artigiani, *carpentarii, petraroli*, ecc.
A questi ora si aggiungono i *protomagistri* Bernardo da Trani e suo figlio Eustasio. Con Barisano essi ebbero certamente molte cose in comune: la patria e gli anni di attività dedicati alla fabbrica della cattedrale cittadina, nonché le esperienze maturate fra Campania e Sicilia, largamente segnate dalla cultura islamica; ma in più essi manifestano una aperta attenzione a esperienze di marca occidentale, un presentimento diremmo delle più vive e innovatrici conquiste gotiche; pensiamo da una parte alle figure lievi e avvolgenti dei telamoni di Trani, dall'altra alla veemenza plastica, carica di umori antichi, delle arpie baresi.

17 Bari, cattedrale.



18

19



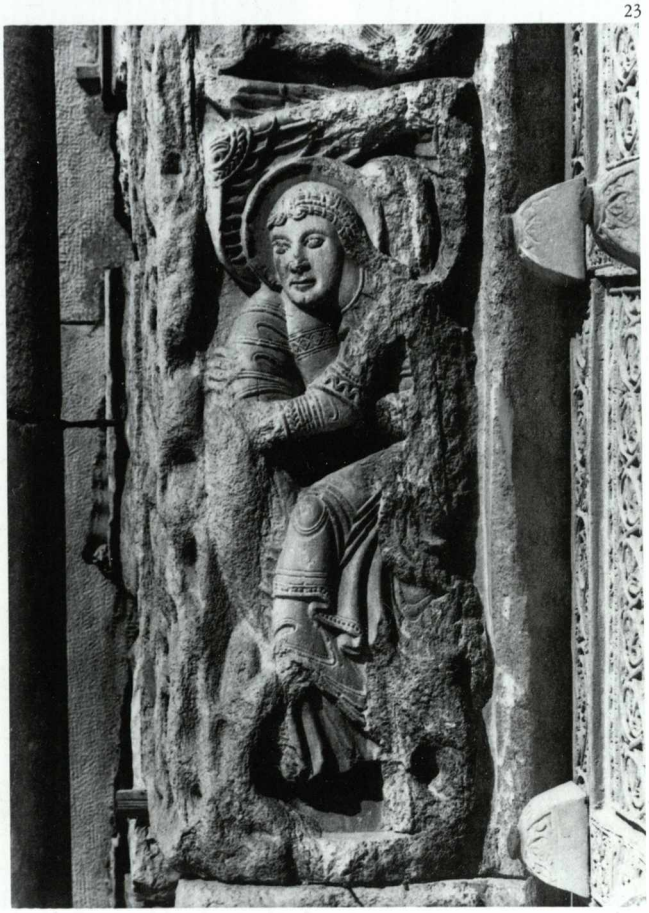
20

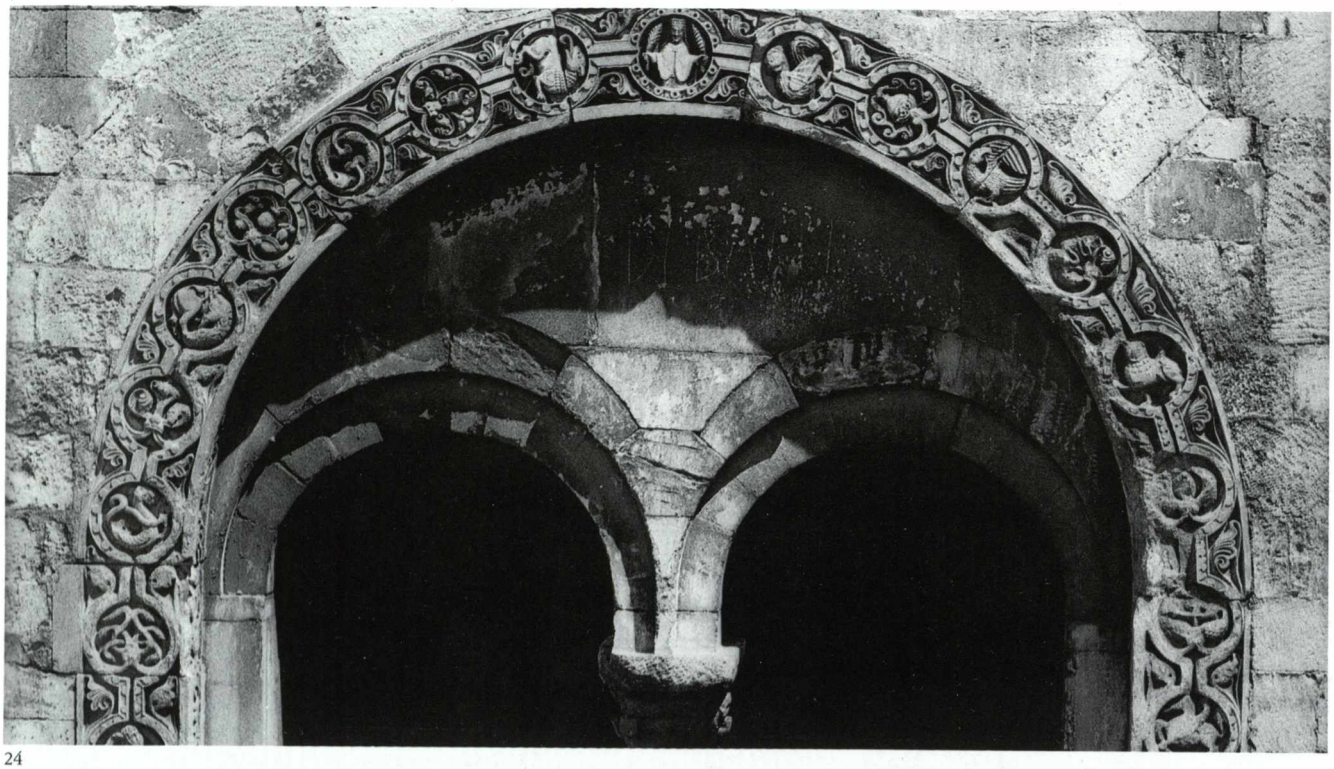
21

18 Trani, cattedrale: archivolto del portale.
19 Barletta, cattedrale: archivolto di una finestra.
20 Bari, Museo di S. Nicola: lastra marmorea con Angelo.
21 Trani, cattedrale: portale. «Il sogno di Giacobbe» (particolare).
22 Monopoli, cattedrale: archivolto frammentario.
23 Trani, cattedrale: portale. «Lotta fra Giacobbe e l'Angelo».

22

23





24

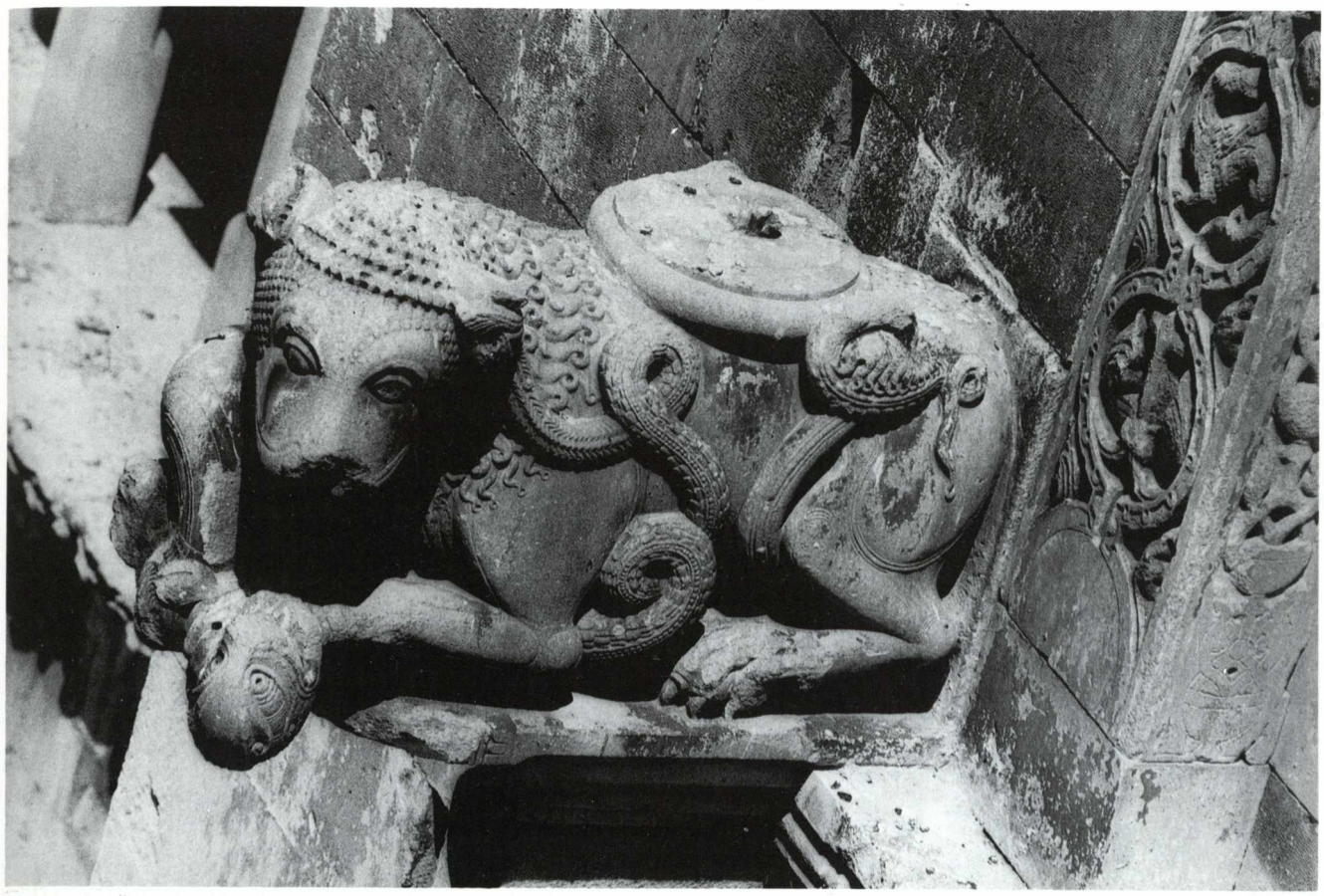
25

26

27

24 Bari, cattedrale: finestra della fronte sud del transetto. Archivolto.
25 Trani, cattedrale: stipite del portale.
26 Trani, Ognissanti: stipite del portale.
27 Bari, cattedrale: fronte sud del transetto. Stipite di una finestra.
28/29 Bari, cattedrale: fronte sud del transetto. Leoni stilofori.

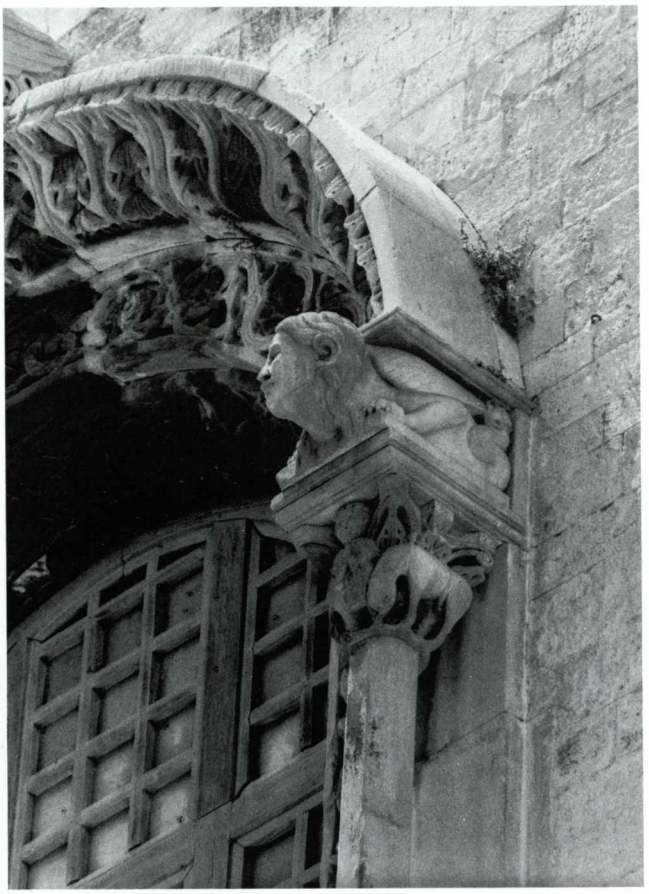
Nelle pagine successive:
30-32 Bari, cattedrale: finestra absidale. Particolari.



28

29

30



31

32

2
Monumenti della Capitanata: S. Maria Maggiore di Monte S. Angelo, le cattedrali di Foggia e di Termoli

Nella geografia religiosa del Medioevo Monte S. Angelo costituì una tappa fondamentale nel lungo snodarsi del viaggio di pellegrini e penitenti in cammino da e per la Terrasanta (1).
La vicenda singolare della città-santuario si può far iniziare con la prodigiosa apparizione dell'Arcangelo Michele sulla vetta garganica (nel V secolo), con la trasformazione cioè di un antico luogo di culto pagano in un fulgido centro di religiosità cristiana. L'abitato si sviluppò sulla soglia della spelonca e crebbe in funzione del sacro luogo, fino ad essere arricchito di chiese e ospizi, munito di un castello e difeso da una cerchia di mura.
Di là dal quadro urbano, in un coerente disegno ancora oggi avvertibile, la «occupazione cristiana del suolo» coinvolse estesamente l'ambito territoriale: essa si attuò con la penetrazione nei luoghi impervi e montuosi, là dove culti precristiani perduravano tenacemente; con la diffusione di insediamenti eremitici in grotte; con la espansione del fenomeno monastico; con la rinnovata vitalità delle diocesi. All'impulso religioso sempre accompagnandosi spinte di natura economica, sociale, politica e culturale.
Alla montagna sacra conduceva la grande via che collegava Troia a Siponto, documentata nel secolo XI come *via francigena* (in sostanza coincidente con il diverticulum della via Troiana che da Aeca conduceva al porto dell'antica Siponto) e nel XII nota, nel tratto terminale che passava per il Candelaro, come *strata peregrinorum* (2).
L'altra via assiduamente percorsa dai pellegrini fu quella che penetra nel Gargano dal versante settentrionale: una strada di origine preromana, lungo la quale l'Alvisi ha ravvisato una serie di poste antiche poi trasformate in monasteri, ospizi e luoghi di culto, indicata nel Medioevo come *via sacra*. Essa ascendeva alla ripida costa del monte dalla valle Carbonara, dopo aver costeggiato il lago di S. Egidio (poi prosciugato) e aver collegato, con numerose varianti, S. Giovanni Rotondo, S. Giovanni in Lamis, Rignano, S. Maria di Stignano e altri siti (3).
Ma accanto alle principali, altre vie intrecciandosi (a volte coincidendo con i sentieri che portavano alle cave di brecciati policromi, di alabastri e di altri marmi) incidevano la montagna, attraversavano valli, legando romitori, chiese, monasteri, ospizi.
Ai piedi del monte era adagiata Siponto, città antica e illustre, adorna di monumenti sontuosi, con l'attivo scalo marittimo, vera porta verso l'Oriente.
Nel paesaggio montuoso dominava il bosco, ricco in particolare di querce (la *quercus pubescens*); la stessa rupe in cui si apriva la grotta dell'Arcangelo ne era ammantata.
Come le cave di marmi pregiati alimentarono l'attività di diverse categorie di *magistri* (dal cavapietre allo scalpellino, all'architetto), così intorno alla selva ruotavano altri numerosi mestieri. Non mancano testimonianze al proposito. Alla selva ricorsero Giovanni da Matera e i suoi monaci per costruire le prime abitazioni della comunità di S. Maria di Pulsano. Anche il legname utilizzato per le imprese edilizie cittadine, per le macchine belliche, per le navi, proveniva in buona parte dai boschi garganici.
Ma accanto a questo, va ricordato un artigianato più specializzato e minuto: pensiamo non soltanto alla esecuzione di attrezzi e arredi, ma anche a una produzione statuaria (in probabile connessione con le botteghe del vicino Abruzzo), alla quale devono almeno in parte essere riferite le sculture lignee della Capitanata (4).
Nel bosco veniva inoltre allevato il maiale, alimento base per tutto il Medioevo: ce ne rimanda una immagine incisiva un capitello della chiesa di S. Leonardo di Siponto, che presenta l'uccisione del porco, con l'animale irsuto accanto al boscaiolo armato d'accetta, nell'intrico della vegetazione.

Il paesaggio includeva ancora greggi e pascoli: nei ritmi della civiltà pastorale, il santuario di S. Michele segnava anzi il momento sacro, con le ricorrenze di maggio e di settembre che scandivano le date fondamentali della transumanza.
Intorno alla città di Monte S. Angelo l'aspro paesaggio garganico si allarga, segnato da valloni e da alture, queste sovente consacrate da edifici di culto (S. Maria di Pulsano, SS. Trinità di Monte Sacro, S. Maria degli Angeli, S. Maria di Devia). Ma di là da quelle conservate, altre chiese edificate *in silvis* sono attestate dalle fonti.
Chiese, abbazie e ospizi erano in sostanza le architetture guida distribuite sistematicamente lungo la rete viaria, attrezzata in funzione della città-santuario, meta di pellegrinaggi e insieme luogo privilegiato di scambi e di traffici.
Nel febbraio 1177 Guglielmo II sposa a Palermo Giovanna d'Inghilterra e secondo la tradizione normanna dona alla nobile fanciulla una sedia d'oro e le concede in dote il comitato di Monte S. Angelo, l'*Honor Montis Angeli*. A partire da questo periodo la montagna sacra sembra registrare un notevole impulso edilizio: ancora oggi nella scena urbana e nel territorio emergono fatti monumentali riconducibili a questo momento storico. Basti considerare che al decadere del XII secolo sono in fervida attività il cantiere di S. Maria di Pulsano e quello della vicina chiesa di S. Leonardo di Siponto, mentre si intraprendono importanti lavori in S. Maria Maggiore e in S. Antonio Abate di Monte S. Angelo.
In pochi decenni la città dové raggiungere un particolare splendore: i nuovi monumenti, inserendosi in punti nodali vitalizzarono il precedente tracciato e lo ampliarono, contribuendo in misura determinante a disegnare il volto della città, ancora emergente.
La quantità delle imprese edilizie provocò lo stabilirsi in città di qualificate maestranze, come avverrà, per le stesse ragioni, in età sveva e angioina. Nelle opere si riconosce la presenza di *magistri* attivi anche in Abruzzo, nella Dalmazia, in Terrasanta.

S. Maria Maggiore in Monte S. Angelo

Agli anni dell'imperatrice Costanza risale la ricostruzione della chiesa di S. Maria Maggiore, la cui elegante facciata è scandita da cinque arcate cieche su lesene, tra le quali si accampano preziose losanghe con il fondo ornato da motivi floreali (così come appaiono sulle pareti esterne di S. Maria di Siponto e nel complesso abbaziale di S. Maria di Pulsano). Un semplice cornicione su mensole minute separa questa parte dal piano superiore, percorso da tre arcate delle quali la centrale, più ampia, accoglie il rosone.
Il portale con lunetta figurata e protiro pensile su grifi aggettanti, s'impone all'attenzione per la dovizia e il pregio degli ornati. Qui, nel timpano, è murata l'iscrizione dalla quale apprendiamo che il 10 giugno 1198, regnando Costanza imperatrice con il figlio suo Federico, un sacerdote di nome Benedetto diede inizio a questa fabbrica, in onore della Vergine: «(...) *ego Benedictus secundus sacerdos* (...) *huius ecclesiae hanc fabricam ad honorem Dei et beate Marie semper virginis incepi* (...)». Gli studiosi hanno di volta in volta riferito tale data all'intero edificio o al portale: per noi non dovrebbero esserci dubbi che nell'anno indicato il buon Benedetto pose mano a una estesa ristrutturazione della chiesa (5).
L'altra iscrizione che si conserva nella sacrestia, relativa probabilmente all'altare, reca una data - 1225 - conciliabile con una fase avanzata dei lavori, quella in cui presumibilmente si andava provvedendo all'esecuzione delle sculture e dell'arredo interno (A.D. MCCXXV [...] *Ego Lucas Garganicae Ecclesiae Canonicus Hoc Altare Fieri Feci Ad Honorem Domini*).
L'interno è a tre navate separate da slanciati pilastri cruciformi, con archi trasversali ogivali; sulla nave mediana, priva di finestre, le due prime campate presentano una volta a botte lunettata (rifatta), la terza una cupola su pennacchi illuminata da finestre; le navate laterali, invece, hanno alte volte a crociera ed a vela. La zona presbiteriale, di profilo trapeizoidale, risale a un tardo intervento, riferibile forse al XVIII secolo. Sulle pareti interne, liberate dall'intonaco, è riapparsa una estesa coltre di affreschi, in più strati, databili fra il XIII e il XIV secolo.
L'opera di restauro ha prodotto risultati interessanti, utili a chiarire alcuni momenti della vicenda architettonica. L'ultima fase dei lavori da poco tempo conclusa, provocata dalla necessità impellente di consolidare il prospetto principale, ha finito con l'interessare l'intero organismo architettonico: la stonacatura delle pareti ha così rivelato nella cupola la tessitura regolare in conci di pietra e l'apertura «a forza» delle finestre, comprovando una esecuzione medievale da collegare ai pilastri cruciformi. Anche i lavori di scavo che hanno accompagnato la sostituzione del pavimento, hanno consentito interessanti verifiche: nel terreno roccioso originario, in forte pendenza, sono venute alla luce tredici tombe (con monete databili ai secoli VIII-IX) giustamente riferite a un'area cemeteriale, connessa all'antica chiesa di San Pietro.
Inoltre, al di sotto dei gradini dell'attuale presbiterio, nella navata destra, è riemersa la parte basamentale di un'abside e poco più avanti è stata rinvenuta una grotta, preceduta da un piccolo vano in muratura, già voltato a botte (6).
A favore della ipotesi, già avanzata da alcuni studiosi sulla base della tradizione, di una costruzione più antica, depone il rinvenimento sulla retrofacciata dei

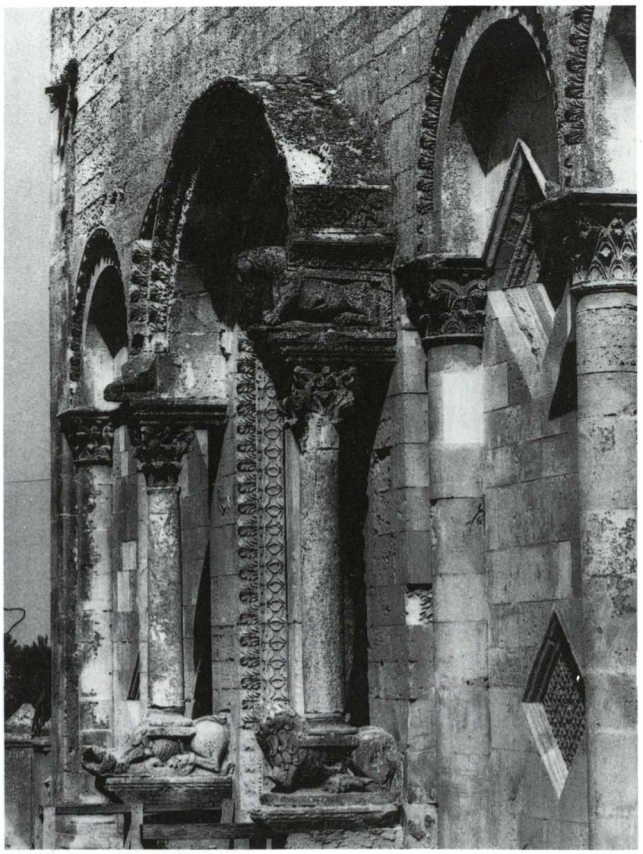
resti di due lesene, diverse per materiale ed esecuzione rispetto alle lesene pertinenti all'attuale edificio. Alla luce dei dati emersi dai lavori di restauro sarebbero dunque riconoscibili le tracce di una prima costruzione (cui pertengono l'abside, il soccorpo e le lesene all'interno della facciata) forse del secolo XI, sorta sull'area cemeteriale adiacente al S. Pietro; una seconda redazione, da porre tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, corrisponderebbe alla chiesa pervenutaci; al XVIII secolo, infine, risalirebbero l'aggiunta del presbiterio (che venne a sostituire le tre absidi primitive) e l'ammodernamento dell'interno mediante un soffitto ligneo (completamente scomparso) e decorazioni a tempera.

Conviene a questo punto ricordare, fra le varie opinioni espresse sul monumento, quella del Petrucci, che sosteneva l'esistenza di un edificio premillenario, coevo al primitivo battistero costruito accanto alla chiesa di S. Pietro; al quale edificio seguì, ad opera del vescovo Leone, una chiesa contemporanea a S. Maria di Siponto, della quale sussisterebbero le arcatelle cieche e le losanghe ornate. Crollata in gran parte la fabbrica, questa fu rifatta su una nuova pianta intorno al 1170 e arricchita del portale nel 1198 (7).

Dall'esame delle strutture, reso possibile grazie agli ultimi restauri, sembra comunque acquistare spessore l'ipotesi che l'edificio, prima degli interventi settecenteschi, presentasse un impianto affine al S. Leonardo di Siponto: che cioè S. Maria Maggiore costituisse un'ulteriore interpretazione dell'organismo architettonico con cupole (e botti) in asse sulla navata centrale, semibotti sulle laterali, diffuso in Puglia particolarmente fra XI e XII secolo. L'esame delle sculture conferma una esecuzione della chiesa tra la fine del XII secolo e il terzo-quarto decennio del XIII.

Se le losanghe della facciata, a fiori e foglie, ricordano quelle che adornano S. Maria di Siponto e S. Maria di Pulsano, i capitelli dell'interno - fogliati, con teste sputaracemi, con figure mostruose - riportano inequivocabilmente a opere di età federiciana: in particolare ai capitelli nella cripta della cattedrale di Foggia. La qualità federiciana di alcune parti scultoree di S. Maria Maggiore non lascia dubbi sull'attività che nel cantiere religioso svolsero gli stessi *magistri* che l'imperatore aveva chiamato per opere relative al castello e che risiedevano nella città. Nel «Quaternus de excadenciis» a proposito di Monte S. Angelo si legge: «Item (iurati) dixerunt quod quidam homines sunt in ipsa terra carpenterii et fabricatores qui antiquitus tenebantur laborare in Castro, et habebant victum quando laborabant, a Curia. et non solvebant collectam. Nunc autem solvunt in collectis, et non laborant ibidem» (8).

La ricca decorazione del portale si innesta, invece, sul fecondo filone scultoreo che attraversa, a partire



33

33 S. Maria di Siponto: particolare della facciata.

dall'ultimo quarto del XII secolo, Capitanata e Abruzzo, con aperte connessioni con la produzione del Regno di Gerusalemme: i riferimenti più persuasivi abbracciano esperienze come quelle maturate dai lapicidi attivi a San Leonardo di Siponto e a San Clemente di Casauria.

Nella lunetta la Vergine col Bimbo a mezza figura, tra due offerenti minuscoli (il nome di *Bonifacius* può riferirsi al *magister?*) e due angeli turibolari, con i simboli degli Evangelisti ai lati, è un tardo esempio del tipo iconografico della «Vergine e il tetramorfo», in un'epoca in cui l'«Incoronazione della Vergine» aveva ormai soppiantato in Francia il gruppo della Madre col Bimbo.

Le figure della Vergine e del Bambino ripetono in maniera più mossa e sciolta l'analogo rilievo murato sull'ingresso laterale della chiesa: questo manifesta affinità chiarissime con opere abruzzesi databili nell'ultimo quarto del XII secolo: pensiamo alla Madonna col Bambino della cattedrale di Sulmona e alla Madonna scolpita nella lunetta del portale destro, in San Clemente a Casauria. Se ne potrebbe derivare un'attribuzione agli anni settanta del XII secolo e una provenienza da un edificio più antico: ad esempio la precedente chiesa di Santa Maria Maggiore (o la vicina chiesa abaziale di Pulsano?) (9).

Sulla esecuzione in due tempi del portale si sono espressi numerosi studiosi: forse, a ben riguardare, può essersi trattato soltanto di una ritessitura degli elementi architettonici (v. le lesene laterali) operata in occasione dei restauri settecenteschi.
Numerosi *affreschi* si accampano all'interno, sulle pareti perimetrali e sulle facce dei pilastri; essi alludono a diverse fasi decorative e a diversi orientamenti del gusto.
L'*Annunciazione* e l'*Arcangelo Michele* della parete destra perpetuano la tradizione pittorica bizantina, anche in Capitanata testimoniata ancora fra XII e XIV secolo: si pensi alle numerose icone (Tremiti, Pulsano, Siponto) e al ciclo di affreschi in S. Maria di Devia, sul monte d'Elio, sull'altro versante del promontorio. Di gusto gotico sono altri pannelli, come la *Vergine Odegitria, S. Felicita, S. Ippolito* (sulla parete sinistra) e alcuni Santi scelti fra quelli più vicini alla casa d'Angiò, come *S. Vito martire, S. Francesco* (10).
Sempre nel declinare del XII secolo si può collocare la chiesa di S. Antonio Abate.
La costruzione a navata unica è coperta da una botte a sesto acuto cinghiata da archi trasversi; la facciata ampiamente ritessuta nella zona superiore fa pensare ad un esteso crollo della copertura originaria, plausibilmente riproposta con fedeltà nel successivo rifacimento: essa conserva il prezioso portale scolpito, parte della cornice del rosone e una delle losanghe che fiancheggiavano il portale, anch'essa in origine con il fondo decorato.
Protagonista della sobria facciata è il portale, chiaramente prossimo a quello di S. Maria Maggiore: le parentele strutturali e ornamentali sono anzi tanto evidenti, che si può tranquillamente supporre una coincidenza cronologica e una comunità di maestranze.
La presenza della losanga sulla parete piana, affrancata da ogni legame con il sistema di archi ciechi e lesene, rinvia inoltre alla fronte dell'edificio monastico pulsanese.

S. Maria di Siponto

Le losanghe ornamentali incastonate sulle pareti esterne della chiesa di S. Maria Maggiore costituiscono una delle caratteristiche precipue dell'architettura romanica della Capitanata (si pensi alle cattedrali di Siponto, di Troia e di Foggia). Il motivo, considerato coerente con il sistema di arcate cieche, è stato collegato a esperienze pisane: ma un esame più approfondito può portare a distinguere orientamenti diversi all'interno di questo gruppo di monumenti di consueto considerati omogenei.
All'origine di questa straordinaria architettura è correntemente posta la cattedrale di Siponto dedicata a S. Maria (11).
Essa oggi appare improvvisa e isolata nella campagna (a 3 Km. da Manfredonia) là dove un tempo pulsava il cuore dell'antica Siponto. L'edificio che ci è pervenuto attraverso numerose vicissitudini si presenta come un cubo di pietra dorata (la bella pietra di Monte S. Angelo) dalle tre facce originali illeggiadrite da serie di arcatelle cieche su semicolonne e da losanghe ornate, con due absidi, a ovest e a sud. Tutta la parete nord, invece, e la zona al disopra delle arcate, ovviamente coperture comprese, appaiono rifatte.
Il tozzo volume esterno cela imprevedibilmente due chiese sovrapposte di eguale superficie ma di diverso impianto: 1) la chiesa superiore, con le pareti perimetrali ritmate all'interno e all'esterno da archi su semicolonne, è oggi conclusa da un singolare sistema di copertura (rifatto, non si sa quando, secondo l'originale) con semibotti lungo i quattro lati, quasi a controventare la cupola centrale, impostata su quattro pilastri; 2) la chiesa inferiore (cui si accede dal lato nord mediante una scala esterna) ha l'invaso regolarmente scandito da un sistema di campate (5 x 5) con volte a crociera su colonnine tutte uguali, ad eccezione di quattro robusti pilastri circolari, esattamente in asse con i quattro sostegni del piano superiore.
Ci sembra persuasiva l'ipotesi che l'attuale S. Maria insista sull'area dell'antico battistero (del quale riecheggerebbe l'impianto centrico), in origine collegato da un quadriportico alla facciata della basilica (12).
In verità l'edificio che abbiamo è il risultato enigmatico di iterate distruzioni e di ricostruzioni che durarono dall'XI al XVIII secolo. Un punto fermo e incontrovertibile nell'oscura vicenda della chiesa è costituito dalla suppellettile liturgica, giuntaci frammentaria, eseguita dallo scultore *Acceptus* e dalla sua bottega al tempo del vescovo Leone (in cattedra tra il 1023 e il 1050 circa) (13).
Ciborio, ambone, cattedra, plutei di una eventuale recinzione erano destinati, evidentemente, ad arredare un edificio appena compiuto.
Che la cattedrale fosse già costruita quando si lavorava all'arredo interno è ragionevolissima ipotesi; da altri indizi possiamo anzi dedurre che negli anni successivi si continuò ad arricchirla: sappiamo che tra il 1064 e il 1068 l'arcivescovo Gerardo, benedettino, cedeva all'abazia di S. Maria delle Tremiti una parte delle saline di Siponto, in cambio di una «icona deaurata» e di una «scaramagna bona» (abito di corte fatto di stoffa tessuta con fili d'oro).
Ad erigere e a decorare la chiesa furono impegnate certamente maestranze del luogo, cui parteciparono anche artefici di cultura islamica: è probabile inoltre che *Acceptus, David* e i loro aiuti avessero prestato la loro opera nella fabbrica della cattedrale, anche se ormai è difficile dimostrarlo.
Abbiamo accennato ai caratteri islamici percepibili,

pur nella dominante cultura bizantina, nei prodotti della prestigiosa bottega. Non va tralasciato a questo punto che le losanghe incassate nelle pareti della cattedrale sono state dal Kühnel connesse a opere fatimite, come la decorazione esterna della moschea di al Hakim al Cairo (1002-1003) (14).
Tutto sommato è accettabile ipotesi che la cattedrale di Leone si presentasse come l'attuale, dando per scontato però che l'originale sia stato riproposto o ritradotto attraverso la sequela degli interventi succedutisi per restaurare le parti andate in rovina (coperture *in primis*).
Nei documenti relativi alla chiesa di S. Leonardo, già dal luglio 1155 la vicina città di Siponto è detta in rovina: «ecclesia S. Leonardi non longe a civitate diruta Siponti»; *diruta, obruta* è definita ancora nel 1156, nel 1157, nel 1172. In pari tempo si fa cenno a un «casale» di Siponto: abbandonata la città gli abitanti si erano dunque per qualche tempo rifugiati in un luogo vicino. Con l'ottavo decennio del secolo, nella riaccensione della vita urbana è lecito inserire anche la cattedrale, che anzi, nel generale programma di ricostruzione dové occupare un posto privilegiato (15).
Interessanti presenze si avvicendavano intanto nella vita ecclesiastica sipontina: negli anni settanta, ad esempio, fu elevato in cattedra Gerardo di Verona, cappellano di Alessandro III e già arcivescovo di Spalato.
Nell'ultimo quarto del secolo Alessandro III e Celestino III concedevano privilegi alla chiesa sipontina. A suggellare un periodo di ripresa e di particolare favore ci sembra giungere la prerogativa concessa da Celestino III l'11 luglio 1195; con essa il pontefice «concedit ad honorandam Sipontinam ecclesia, ut archidiaconus, archipresbyter et anulis decorentur» (16). Sono questi, dunque, gli anni a cui ci sembra di dover riferire la ricostruzione - non si può stabilire quanto estesa - della cattedrale di Leone: secondo le ipotesi scaturite in seguito agli ultimi restauri si trattò di un radicale intervento che comportò la realizzazione della chiesa inferiore.
A partire dagli stessi anni potremmo porre il ricco protiro del portale - difficilmente collocabile, come è stato proposto, nel tardo Duecento - e, probabilmente, l'icona di S. Maria (per secoli conservata nella chiesa superiore) e la veneratissima statua lignea della Vergine (già sull'altare della chiesa inferiore) (17).
Il terremoto del 1223 insieme con l'altro che seguì nel 1255, è generalmente assunto come causa di nuove disastrose rovine per l'edificio.
Ma più che ricalcare dati consueti, non sempre verificabili, anche in questo caso ci sembra utile attingere a una preziosa fonte, scarsamente utilizzata. Una immagine concreta, se pur discontinua, della città emerge dalle pagine del *Quaternus excadenciarum Capitanatae*, il registro dove il giustiziere di Capitanata ha annotato le rendite della propria zona tra il 1248 e il 1249: sono gli anni conclusivi del regno di Federico II († 1250), ma anche gli anni del declino della città, che dopo solo un decennio sarà abbandonata definitivamente (18).
L'elencazione delle rendite fornisce dati illuminanti su strutture urbane (mura, strade), su edifici pubblici e privati: «tres domus magne simul iuncte cum Turri supra Portam maiorem», «... iuxta barbacanum Civitatis»; «domus» in cui la curia ripone il legname, il pane, o alloggia i cavalli; «fundicum... furnum... pastinum». Oltre alla «chiesa di S.Maria di Siponto», sono citate come esistenti le chiese di S. Andrea, di S. Toma, di S. Giorgio, di S. Maria dei Teutonici.
Il ricordo del terremoto del 1223, cui solitamente si attribuisce una estesa distruzione del centro abitato, è percepibile soltanto in qualche casa scoperchiata.
Vario è il quadro sociale risultante dai mestieri e dalle funzioni degli abitanti; ne citiamo alcuni: *iudex, notarius, sutor, aurifex, fornarius, vaccarius, scutifer, campsor, pomentarius*, ecc.
Ancora produttivi sono orti, saline, tratti di mare, ma ormai si sente incombere la Palude, il «lacus Putridus».
Con la fondazione della città di Manfredonia (la nuova Siponto) l'abbandono della vecchia Siponto diventa progressivo e poi definitivo.
Nei secoli successivi le discontinue notizie che ci sono pervenute registrano interventi di restauro riguardanti la cattedrale, quasi sempre seguiti a situazioni di grave degrado (19).
Va a questo punto sottolineato che i numerosi restauri mimetici - soprattutto quelli risalenti al secolo scorso - devono rendere oltremodo guardinghi anche nella lettura delle parti scultoree. Ma questo è in effetto un problema che investe tutta l'architettura pugliese del Medioevo.

Foggia: Cattedrale di S. Maria Icona Vetere

Le origini di Foggia s'intrecciano con il rinvenimento prodigioso (avvenuto nel 1062 circa) dell'icona di S. Maria nelle acque del pantano, nel borgo del Gufo. Sul luogo della capanna dei pii pastori che videro guizzare quattro fiammelle sulla superficie dell'acqua a indicare la sacra immagine che vi si celava avvolta da sette veli, sorse la primitiva chiesa di S. Tommaso Apostolo (giuntaci attraverso successive radicali ricostruzioni). Qui fu dapprima esposta l'icona, in seguito trasferita nel tempio che Roberto il Guiscardo fece edificare nel pantano prosciugato (S. Maria de Fovea); quindi essa passò, per restarvi definitivamente, nella chiesa fondata al tempo del normanno Guglielmo II, nell'area contigua alla primitiva costruzione.
Sull'antico portale - rifatto nel Settecento - una iscrizione oggi perduta riportava l'anno di fondazione:

ANNO DOMINI MCLXXIX, MENSE MADII, REGNANTE WILLELMO HOC OPUS INCEPTUM EST (20).
La chiesa nell'attuale assetto manifesta i segni delle secolari vicende che ha attraversato e insieme documenta la storia della città. Essa si presenta come un monumentale edificio a impianto basilicale, con transetto e cupola sull'incrocio, sopraelevato su una vasta cripta, che si estende a tutto il corpo longitudinale. L'intavolazione esterna - facciata e fianchi sono percorsi da arcatelle cieche su lesene - discende direttamente dal modello troiano. È nota la dipendenza della chiesa maggiore di Foggia dalla cattedrale di Troia e le lunghe contese derivate dalla insanabile rivalità fra il clero foggiano e la diocesi troiana. A considerarne le punte più accese, parrebbe anzi che nel costruire la chiesa di S. Maria i foggiani abbiano intenzionalmente voluto riprendere e superare il modello, soprattutto mediante una intensificazione e un arricchimento del corredo scultoreo.
La singolare spazialità della cripta che si sviluppa al di sotto del transetto, è stata riferita per l'accentuata centralità all'edificio antico intitolato a S. Maria de Fovea; anche se, a giudicare dalle sculture che ne ornano i capitelli, essa fu rifatta nella prima metà del XIII secolo. Che il cantiere fosse ancora attivo in questo periodo non sussistono dubbi: tra il 1213 e il 1234 sono documentate ripetute donazioni ai canonici di S. Maria Icona Vetere per la fabbrica della chiesa (21).
Nello stesso arco di anni dové essere scolpito lo straordinario cornicione su mensole che attraversa la facciata e costruito il transetto, come sembrano suggerire la scansione ad archi a sesto acuto sulla parete esterna del braccio nord, messa in luce e restaurata nel 1953, e la ricca decorazione scultorea del cosiddetto portale di S. Martino.
A Foggia, *regalis sedes inclita imperialis*, Federico II di Svevia fece costruire nel 1223 un fastoso *palatium*. Completamente cancellato - salvo l'archivolto scolpito del portale e l'iscrizione che ricorda il nome del *protomagister* Bartolomeo da Foggia - ancora fra Sei e Settecento il palazzo appariva ricco di marmi. Grazie alle iniziative del sovrano la città diventa un fervido e aggiornato centro di vita artistica. Sono foggiani, tra gli altri, Bartolomeo, cui si è fatto ripetutamente riferimento per la esecuzione del fiammeggiante cornicione di S. Maria, e il figlio, Nicola di Bartolomeo, al cui esordio di scultore viene concordemente attribuito il corredo ornamentale della cripta. Anche se non è più possibile trovare prove certe, non c'è dubbio che le maestranze attive contemporaneamente nei due cantieri più importanti della città intrecciassero fra loro contatti e reciproci scambi.
Di un rapporto diretto della chiesa collegiata con il sovrano è prova il fatto che in essa fu eretto un monumento funebre per accogliere il cuore di Federico II (1250) e che più tardi vi furono sepolte le viscere di Carlo I (1284).
A partire dal 1681 e nel corso del Settecento l'interno della chiesa subì una serie di interventi che ne tradussero l'aspetto medievale in forme barocche. Lasciando immutato l'involucro esterno, le pareti e i colonnati della navata centrale furono abbattuti per ricavare un'unica aula voltata a botte. Contemporaneamente il pavimento del corpo longitudinale fu innalzato al livello del presbiterio e al di sotto fu ricavata una cripta a tre navate, resa comunicante con la cripta più antica. Le pareti d'ambito furono intanto innalzate a quota maggiore e un piano superiore fu aggiunto al fastigio della facciata.
Preziosi dati relativi alla costruzione medievale sono desumibili dalla relazione sulla stato della Chiesa Collegiata, redatta dal canonico Girolamo Calvanese il 17 dicembre 1694 (Archivio Capitolare di Foggia). Il canonico, evidentemente sulla base della diretta personale esperienza, informa che la chiesa «con tre navi» fu incominciata nel maggio 1172 da Guglielmo il Buono e dedicata alla Vergine Assunta. E prosegue: «(Il Principe) la fondò con due ordini di colonne di pietre vive da un lato e l'altro sì fattamente unite e composte che paiono di un sol pezzo con basi e capitelli d'ordine composito della più fine scultura, che potesse desiderarsi. Queste colonne tra di loro non tengono l'istesso scompartimento di vano, ma in procedere verso l'Ara Massima cresce tra di loro la distanza e l'ultime sono composte in treangolo, come se tre colonne fussero unite insieme, nelle quali doveansi voltare l'archi maggiori e fondarvi una gran cupola, con tre altari al lato destro e altri tanti al sinistro oltre l'Ara Massima, dovendo l'ordine suddetto delle colonne non già servire per altari minori, come a chiese moderne si prattica, ma per portico, o sia atrio interiore di chiesa. Defonto Guglielmo non poté questa chiesa terminarsi con l'appuntato disegno, del quale a' nostri tempi si veggono chiare le disposizioni, quali non furo proseguite da successori; anzi distrutte, perché doppo le ultime colonne in triangolo vi edificarono una chiesa sotterranea assai più alta della prima pianta, benché di nobilissima struttura...» (22).
A noi sembra chiaro che l'assetto dell'originario corpo longitudinale a tre navate dovesse ricalcare quello della cattedrale di Troia. Le parole del canonico Calvanese sciolgono infatti alcuni punti oscuri nella storia del monumento. La chiesa aveva tre navate divise da «due ordini di colonne», che *uno per lato* ne scandivano lo spazio interno: non si trattava cioè di serie di colonne binate, come altri hanno inteso.
I capitelli delle colonne erano «della più fine scultura che potesse desiderarsi», dello stesso livello, quindi, delle sculture che si conservano all'esterno.
All'innesto del corpo longitudinale con il transetto si

verificò un mutamento di progetto: dopo le colonne raggruppate tre per lato, là dove era prevista l'imposta della cupola, i successori di Guglielmo «edificarono una chiesa sotterranea». Si tratta evidentemente dell'attuale cripta, in modo inconsueto aggiunta in un secondo momento al corpo longitudinale. Se ne dovrebbe dedurre che al momento della fondazione - non importa se nel 1172 o nel 1179, a seconda delle contrastanti testimonianze che abbiamo - si decise di innestare il fastoso corpo delle navate alla preesistente chiesa di S. Maria, seminterrata, e che soltanto al compimento delle navate si pensò di ristrutturare l'antico tempio, edificando nella stessa area una «chiesa sotterranea... di nobilissima struttura», la cui copertura raggiungeva una quota notevolmente alta rispetto al piano delle navate.
Nel terremoto del 1731 la fabbrica di S. Maria subì danni estesi, che in particolare coinvolsero la zona orientale. Nella ricostruzione, il transetto ebbe una grande abside centrale e grandi cappelle laterali e una cupola fu elevata sull'incrocio. La torre medievale che sorgeva nell'angolo tra abside e braccio nord del transetto non fu ricostruita; sorse invece nel 1740 un nuovo campanile sul lato opposto.
Da quanto precede si ricava che in origine S. Maria riproponesse con grande fedeltà l'insigne modello troiano nella struttura e nella distribuzione delle parti ornamentali.
La scultura invece - i capitelli delle lesene esterne, il portale laterale, lo stesso cornicione della facciata - manifesta tali stringenti affinità con le sculture che adornano la facciata della cattedrale di Termoli, da indurre a ipotizzare l'opera di maestranze comuni, o comunque in rapporto tra loro.

La cattedrale di Termoli

Per erigere la cattedrale i Termolesi scelsero un luogo preminente nel cuore della loro penisola. Oltre che il più difeso, esso doveva apparire privilegiato, per essere sede antica di un edificio di culto. Se anche non vi sorse il presunto tempio pagano del quale troppo labili e contrastanti notizie sono offerte dagli eruditi locali, l'area su cui fu edificata la cattedrale dové svolgere fin dall'alto medioevo un ruolo determinante nello sviluppo urbano (23).
Prove tangibili ed estese di una chiesa preesistente, - il giro delle tre absidi, il frammentario mosaico pavimentale - sono riaffiorate al disotto della chiesa attuale; ma si può ragionevolmente ipotizzare l'esistenza, a un livello inferiore, di altre tracce monumentali ancora più antiche.
Le scarse testimonianze documentarie suggerirebbero la presenza di una chiesa premillenaria intitolata a S. Maria: a questa, nell'XI secolo inoltrato, seguì una costruzione di notevoli dimensioni, cui pertengono il mosaico e le absidi riemerse. Nel secolo successivo essa andò incontro a violenta rovina, se si affrontò *ex fundamentis* la costruzione, ampliata, di un altro edificio: dell'attuale cattedrale cioè, collocabile fra XII e XIII secolo.
Quattro iscrizioni si distribuiscono sulla facciata della cattedrale a guisa di firme apposte in calce a un impari negozio: esse si riferiscono ai facoltosi committenti di origine ravellese, che «per la redenzione dell'anima» finanziarono l'esecuzione del corredo scultoreo, di singolare ricchezza.
La cattedrale fu rifatta, ingrandita come era andata ingrandendosi la città, plausibilmente al decadere del XII secolo. Non esistono o non sono noti dati cronologici precisi, ma per la durata dei lavori, alla luce dei rapporti istituibili con altri monumenti, è proponibile un arco di tempo teso sino al quarto decennio del Duecento.
La cattedrale oggi si presenta come testo di difficile lettura, in alcune parti, anzi, non più decifrabile. Con il radicale rifacimento dell'interno e con la dispersione irrimediabile degli arredi, unico elemento che orienti e che chiarifichi è la facciata.
Qui la decorazione si addensa nella parte inferiore, percorsa da una serie di sette arcate - delle quali la centrale più ampia - sorrette da slanciate lesene. Poggiate su di una cornice fittamente ornata, che taglia il campo delle arcate quasi a metà della loro altezza, si inseriscono aggruppate in serie di tre, sei bifore dal forte strombo, quasi a fingere, mutuando suggerimenti e suggestioni di marca settentrionale, una galleria percorribile.
Il sistema distributivo, originale negli esiti, somma in effetto soluzioni che appaiono in architetture della Puglia settentrionale sul finire del XII secolo. Se nello scatto ascensionale riecheggia il ritmo della facciata di S. Maria Maggiore in Monte S. Angelo, per la scansione metrica sono punti di riferimento prossimi le cattedrali di Troia e di Foggia: da questa in particolare Termoli deriva, per intensificarlo, il motivo delle bifore inscritte.
Nel vasto arco che domina nel mezzo, si inserisce il portale architravato, con lunetta istoriata e con archivolti e stipiti digradanti, un tempo racchiuso fra due fasci tristili di colonne; la decorazione scultorea, avvivata dalle note cromatiche del materiale variamente intessuto, rivela, ad onta delle estese mutilazioni, la originaria preziosità.
Invero, come per l'intera facciata, anche per il portale si richiede una lettura attenta e pausata, perché al primo effetto rovinoso possa succedere la gradita scoperta di particolari pregevoli.
La singolarità del portale - per il resto paragonabile a quello di S. Maria Maggiore in Monte S. Angelo e a

34

35

34 Monte S. Angelo, S. Maria Maggiore: portale.
35 Monte S. Angelo, S. Maria Maggiore: capitello.
Nelle pagine successive:
36 Foggia, cattedrale: portale di S. Martino.
37 Foggia, cattedrale: particolare della facciata.

quello di S. Giovanni in Venere – deriva essenzialmente dalle colonne laterali sorreggenti sui capitelli non i consueti grifi (si pensi alle cattedrali di Bitonto e di Ruvo o alla chiesa di S. Leonardo di Siponto) bensì gruppi di statue a tutto tondo. Collocate al livello dell'imposta della lunetta e in rapporto mensurale con i personaggi in essa raffigurati, esse si pongono come intermediarie fra la terra e il cielo, in dialogo diretto con il fedele.

Le statue-colonne schierate ai lati dei portali gotici hanno certamente costituito, nella memoria del colto *magister* cui si deve l'idea e l'esecuzione del portale di Termoli, una suggestiva libera fonte d'ispirazione (24).

Sulla gran pagina della facciata alla breccia corallina era affidato il compito d'impreziosire le parti più significative: il portale istoriato, con la scena della *Presentazione al tempio* nella lunetta, gli archivolti delle bifore, alcune colonnine. Inoltre, le ghiere delle arcate erano orlate da brillanti fasce intessute di rombi a intarsio di vario colore: in alcuni punti sono ancora visibili frammenti di color giallo, verde, azzurro. Il campo stesso delle sculture in origine doveva essere colorato, se non è erronea la nostra impressione che il fondo della bifora dell'*Annunciazione* serbi una qualche traccia di intonaco rosso scuro. Se si aggiungono poi le parti scomparse della decorazione scultorea, si perviene a un risultato di singolare ricchezza e splendore. Bisogna tentare di immaginare la facciata così com'era quando furono tolte le impalcature e rimossi argano e gru, quando il popolo e il clero di Termoli poterono ammirare intatta la giovane opera, ancora vivida di colori, e gioirne.

Al livello delle bifore s'infittisce il tessuto ornamentale. Le finestre esterne sono fiancheggiate da leoni stilofori sovrastati da grifi, gli uni e gli altri resi con forza e verità naturalistica. In perfetta rispondenza e simmetria le due bifore sono orlate da una duplice cornice percorsa da un tralcio continuo a esili girali, con fiori e foglie slanciate, rese con nitido intaglio. Inoltre la prima bifora include l'*Annunciazione*, cui forse in origine dovevano aggiungersi altre scene coerenti al ciclo mariano cui alludono le parti narrative sopravvissute.

Le altre bifore obbediscono ad un unico disegno: in esso il forte strombo degli archivolti, tagliati a ferro di cavallo, si attenua nei lievi sostegni laterali, due colonnine per lato dal fusto sempre variato con slanciati capitelli a crochets.

Le cornici rettilinee, orlate da un bordo di palmette e da una fascia di ovoli e fusarole, sono percorse da eleganti tralci che ripetono quello elegantissimo che margina l'architrave del portale: essi partono da maschere sputaracemi, come avviene sull'abaco del capitello di sinistra di S. Giovanni in Venere o sugli abachi dei capitelli del ciborio nella cattedrale di Barletta e, più a sud, nella chiesa inferiore di S. Lucia a Brindisi. Il rapporto fra le opere citate è immediato e persuasivo (25).

Delle cinque maschere visibili a Termoli, due ritraggono con forte caratterizzazione dei mori. Elemento che si può assumere sia come segno nel lapicida di una diretta indagine sul dato empirico, sia ancora come indizio, non vago dati gli anni in cui operava il cantiere, di una presenza islamica cui del resto allude l'insistita adozione, su tutta la facciata, dell'arco a ferro di cavallo.

L'elegante motivo di tralci a foglie stilizzate e taglienti che a Termoli percorre cornici, stipiti e archivolti, rispecchia un orientamento precipuo nel gusto ornamentale, assai ricco e vario, delle maestranze abruzzesi e pugliesi fra XII e XIII secolo.

Le lesene portano capitelli di notevole interesse e qualità. Quello angolare di sinistra, più esteso, mostra tre figurette con nimbo perlato, sedute, i piedi poggiati sull'apice delle foglie minori cui si alternano slanciate foglie a solchi taglienti. È lo schema adottato nel capitello destro del portale di S. Maria Maggiore a Monte S. Angelo, che può trovare frequenti riferimenti in area campana (v. i capitelli dei pulpiti) e siciliana (v. in particolare i capitelli del chiostro di Monreale).

Gli altri capitelli, più vicini a quelli analoghi della cattedrale foggiana,presentano in tre casi l'inserto di una testa al centro di ciascuna faccia: un uomo barbato del tipo di filosofo, una testa femminile incoronata, una testa maschile dall'espressione corrucciata.

Sull'abaco corre il tralcio prezioso a fiori e foglie che sigla con analoga eleganza i capitelli del ciborio di Barletta e del portale di S. Giovanni in Venere.

Nello strombo destro del portale il capitello a grandi foglie d'acanto lobato attinge invece ai modelli consueti nell'architettura profana federiciana: si pensi a Castel del Monte, a Castel Maniace di Siracusa, a Prato, a Lagopesole; così come il turgido rosone che sboccia fra la prima e la seconda arcata. L'altro è una versione fiorita del capitello con germogli (26).

Affinità stringenti legano il capitello angolare figurato e la vicina scena dell'*Annunciazione*, consentendo di individuare senza fatica un primo *magister* del cantiere di Termoli. Egli sembra fondare le sue conoscenze prevalenti sull'ancora viva e produttiva tradizione bizantina; le sue figure rammentano a tratti particolari di immagini miniate.

Nei successivi capitelli con teste emergenti dal fogliame cambia la mano e con essa la sostanza culturale.

Per le teste maschili barbate che si affacciano dal capitello della seconda parasta ci sembra proponibile un rapporto di consonanza con la protome barbata della Porta di Capua. Entrambe le sculture inoltre richiamano il tipo iconografico di S. Paolo, poi diffuso nella cerchia dei Pisano (a cominciare da una delle mensole della cupola senese) e ripetuto a Roma nella statua lignea di S. Paolo fuori le mura.

Se ne ricava l'indicazione dell'emergere di una nuova personalità che, restando nell'alveo del primitivo programma, lo arricchisce ed aggiorna, muovendo dai capitelli e allargandosi al resto della facciata, coinvolgendo in una revisione del disegno generale, lo stesso portale.

A questo maestro, e a questo momento «maturo», va riferito il carattere svevo che al portale deriva dall'uso del materiale e dalla scelta dei capitelli dello strombo e, forse, anche l'idea francesizzante delle statue sulle colonne laterali.

I gruppi scultorei collocati simmetricamente ai lati della lunetta comprendevano quattro figure di Santi, due frontali, ad accogliere i fedeli, due di profilo ad accompagnarne l'ingresso nella chiesa.

Di essi resta integro a sinistra soltanto *S. Basso*, protettore della città, che calpesta una figura così come il Santo che gli è accanto; a destra si disponevano *S. Sebastiano*, secondo protettore della città, e un altro Santo vescovo.

Il *S. Sebastiano*, che conosciamo grazie a una fotografia degli anni trenta, nel nobile impianto e nel ritmo del panneggio dichiara una derivazione classica tradotta nei termini del gotico incipiente, nella direzione, aggiungeremmo del Cristo di Amiens. Nel Santo e nella figura che gli giace ai piedi la somiglianza con la *Deesis* della lunetta di S. Giovanni in Venere si fa precisa ed esplicita.

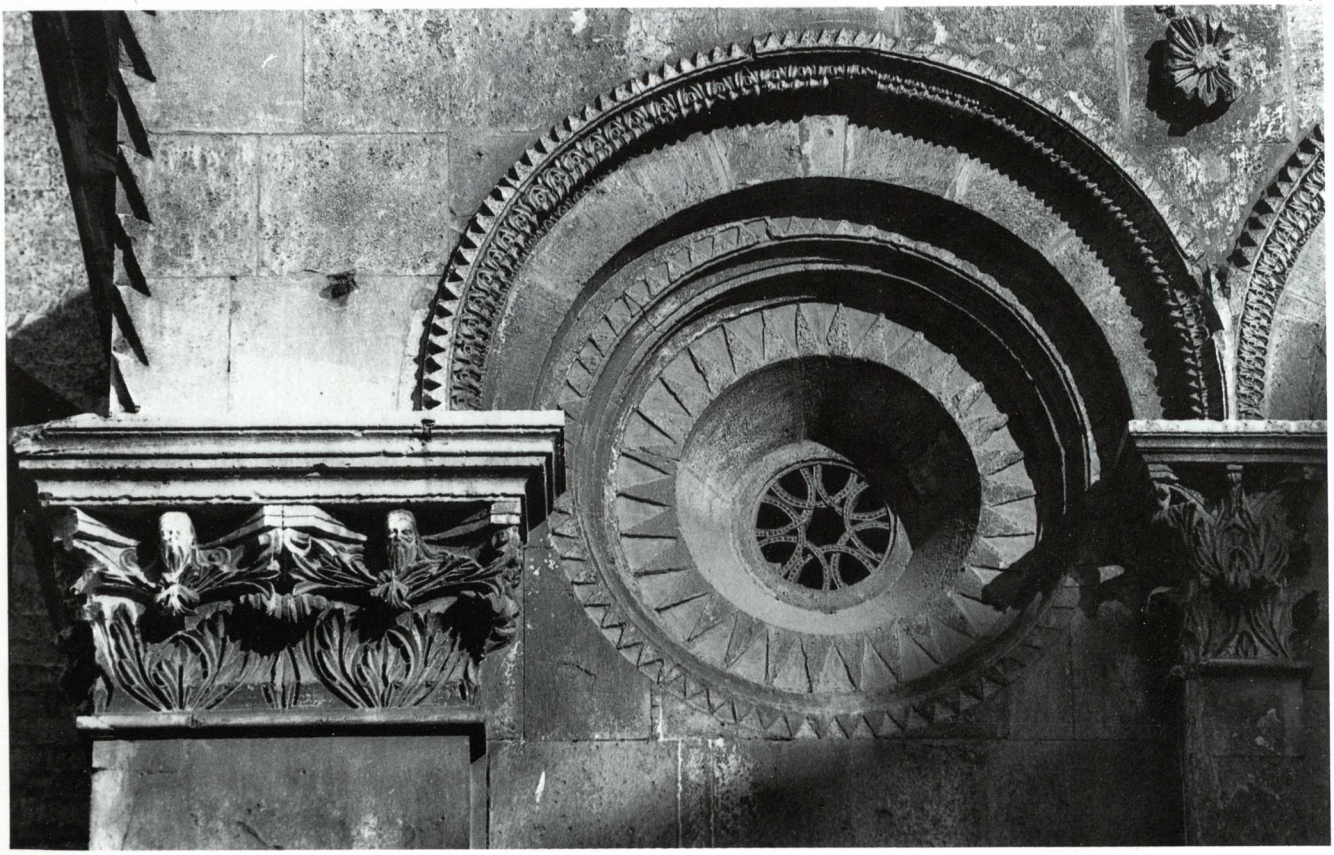
Il diretto legame istituibile con il portale della chiesa benedettina di S. Giovanni in Venere, esattamente con la lunetta figurata e con il capitello dello stipite di destra - parti realizzate nella campagna conclusiva dei lavori ad evidenza riferibile, grazie alla scritta dedicatoria, agli anni in cui era in carica l'abate Rinaldo (1225-1230) - è chiara indicazione non soltanto di contemporaneità, ma anzi di identità di mano (27).

Un *magister* itinerante, dunque, e di notevole prestigio, se dal cantiere di una importante abbazia benedettina passa a quello di una cattedrale (o viceversa), nell'uno e nell'altro, secondo noi, svolgendo una funzione direttiva.

Per quali tramiti ciò avvenga è intuibile se si tengono presenti alcuni fatti: le relazioni di Termoli con la potente abbazia; il ruolo dei patrizi ravellesi, finanziatori dell'opera; l'asse viario che congiungeva i due centri,

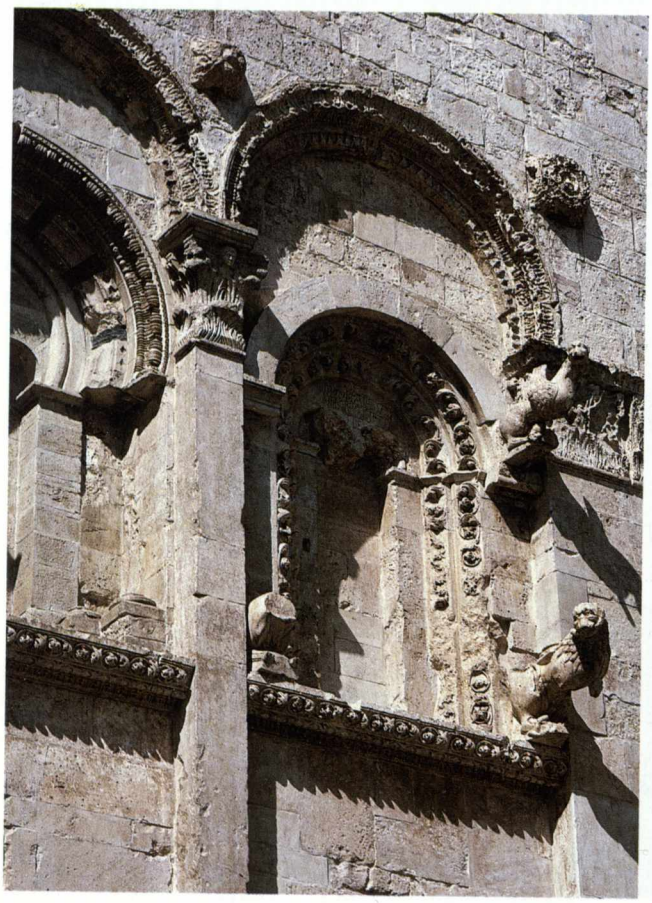
36

37

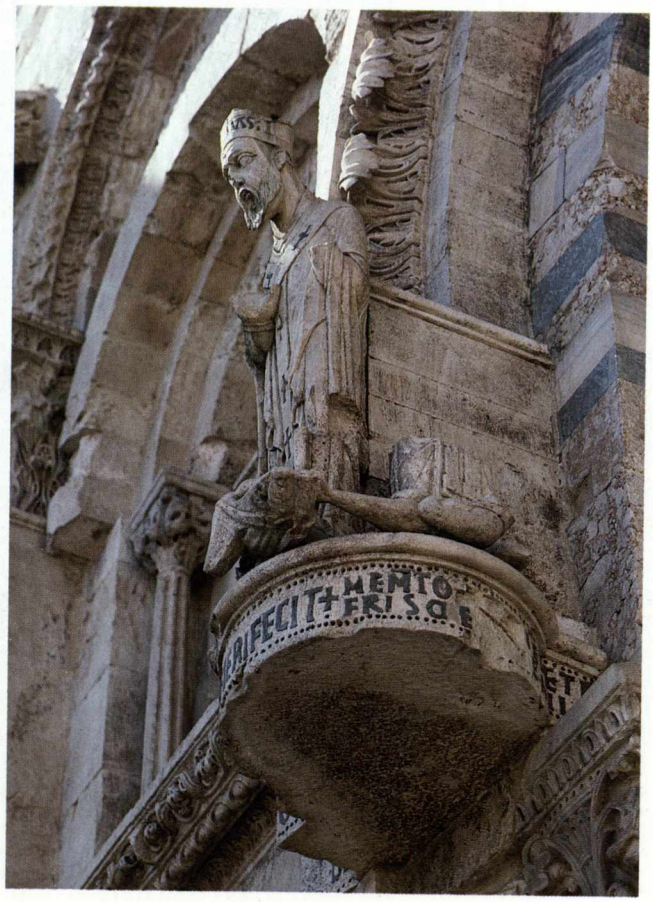


38

39



40



41

42

Nelle pagine precedenti:
38 Termoli, cattedrale.
39/40 Termoli, cattedrale: particolari della facciata.
41 Fossacesia, S. Giovanni in Venere: lunetta del portale.
42 Fossacesia, S. Giovanni in Venere: capitelli del portale.

43

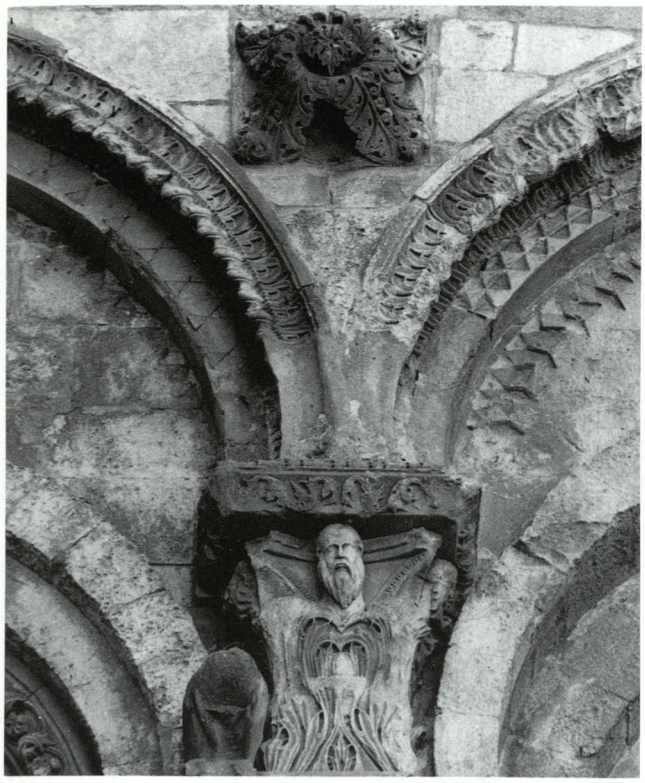
43 Foggia, cattedrale: particolare del cornicione.
44/45 Foggia, cattedrale: capitelli.
46/47 Foggia, cattedrale: capitelli della cripta.
48/49 Termoli, cattedrale: particolari della facciata.

44

45

46

47



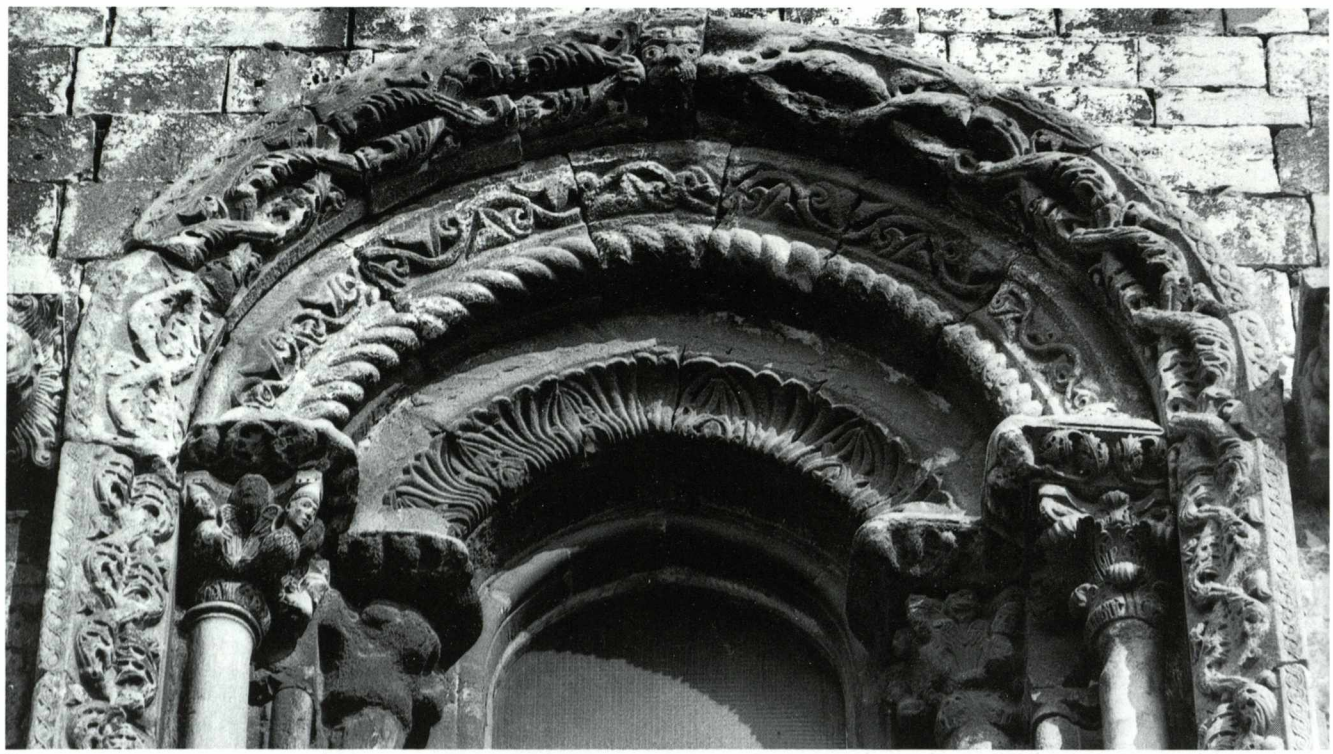
48

49

la *via francigena*, il cui uso fu intenso a partire dall'XI secolo.
Giova forse ricordare che alla strada costiera, segnata da numerosi insediamenti religiosi e da alcune tappe focali (S. Michele a Monte Sant'Angelo, S. Nicola di Bari), inclusa negli itinerari dei pellegrini verso la Terrasanta, si innestava la *via Aemilia*, fondamentale canale di comunicazione con le terre settentrionali non soltanto per i pellegrini e per i commercianti, ma anche per le varie categorie di artigiani. Per questo tramite può trovare spiegazione la sorprendente aria «veronese» delle sculture narrative ai lati del portale di S. Giovanni in Venere (28).
Ma l'itinerario si concludeva oltre il mare in Terrasanta agevolando lo scambio di uomini e di idee; per la Puglia in questi secoli «la Terrasanta è vicina»: nei porti, dall'una e dall'altra parte, la stessa atmosfera, le stesse presenze, diremmo: i quartieri dei mercanti amalfitani, veneziani, genovesi, pisani, i quartieri e le imbarcazioni degli Ordini militari più potenti, il flusso dei prodotti, il movimento dei Crociati e dei pellegrini. Per restare nel nostro tema, una brillante riprova di tale vicinanza emerge dalle relazioni evidenti tra sculture pugliesi e sculture del Regno di Gerusalemme (29).
Con la cautela imposta dalla incertezza dei dati a disposizione, tentando di tirare le fila, si può suggerire, per la facciata della cattedrale di Termoli, un tempo di esecuzione prolungato, del quale piuttosto che i confini vorremmo precisare alcuni punti per noi meno oscuri: il rapporto prolungato con il cantiere di Foggia; il passaggio di maestranze provenienti dall'area crociata; il nesso con S. Giovanni in Venere, che individua il preciso quinquennio tra il 1225 e il 1230; le evidenti relazioni con i cantieri federiciani, attivi a partire dal terzo decennio; gli anni 1239-1240, durante i quali, per le ovvie difficoltà create dagli eventi bellici il cantiere certamente rimase chiuso (30).
L'attività scultorea che abbiamo cercato di esaminare segna, dunque, l'opera estrema del cantiere termolese, che probabilmente già al sorgere del secolo aveva portato a compimento l'organismo architettonico.
A questo punto va ancora sottolineato lo straordinario valore di documento che, nonostante le gravi mutilazioni, la cattedrale di Termoli assume non soltanto sul piano della vita religiosa medievale, con la dimensione teologica della narrazione sacra tradotta per immagini e con la calda colorazione umana della pietà dei Termolesi e del passaggio dei pellegrini - sulle vie dei quali camminò la cultura da cui essa si esprime - ma anche al livello della vita sociale, grazie all'intervento personale e devoto dei patrizi ravellesi e all'opera di un cantiere ricco di fermenti culturali non contenibili, abbiamo visto, entro i confini di una regione.

Nelle pagine successive:
50 Manfredonia, cattedrale: statua lignea di S. Maria di Siponto.
51 Foggia, cattedrale.

51



52

53

54

52 Barletta, cattedrale: finestra della facciata.
53 Barletta, cattedrale: capitello del ciborio.
54 Brindisi, S. Lucia: capitello della chiesa inferiore.

3
Esempi di architettura monastica

Una fitta corona di monasteri benedettini fiorì in Puglia intorno al Mille: grazie alle donazioni pubbliche e private, essi raggiunsero nei secoli XI-XII la massima espansione, all'azione religiosa e culturale accompagnando l'opera di consolidamento politico-sociale. Testimoni di tanta potenza, scomparsi i casali, le «curtes», i castelli, gli stessi monasteri, restano le chiese, per il peso che sempre ha esercitato il fattore cultuale sulla conservazione delle strutture.
La scelta dei luoghi, operata con uno spiccato senso del paesaggio, rende ancora oggi suggestivi questi insediamenti, la cui trama rispecchiò durante il medioevo le linee di un organico disegno di politica territoriale.
Concentrati di pietà, di lavoro e di cultura, essi costituirono i fuochi di una presenza viva, la cui luce si riverbera ancora nei segni pur attutiti della devozione e nelle opere mirabili scaturite da una elevata concezione estetica.
Rinviamo al folto Catalogo della *Mostra degli insediamenti benedettini in Puglia* per una esauriente analisi e una interpretazione aderente dell'architettura monastica nella regione, nell'ottica della vicenda generale dell'arte (1). Ci limitiamo a ribadire l'attitudine straordinaria dell'Ordine a concepire la forma secondo lucide e rigorose geometrie, alla predilezione manifesta per organismi architettonici costruiti come volumi di cristallo, chiusi in tersissime superfici.
La consumata perizia e la tecnica raffinata rivelate dal taglio del materiale e dalla tessitura muraria, caratteri peculiari delle costruzioni benedettine, sono spesso il segno di un contatto diretto dei monaci con le tecniche della costruzione e con le tipologie dei materiali. Ce ne rimanda un'eco eloquente e suggestiva la narrazione di interventi miracolosi spesso ambientati in cantieri edilizi.
Un fremito di rinnovato fervore investe al sorgere del XII secolo la vita monastica nella Penisola. Accanto ai Benedettini si diffondono altri ordini, a loro volta mediatori e portatori di idee estetiche.
Nel Regno meridionale nasce la congregazione di Montevergine, fondata da S. Guglielmo di Vercelli (1085-1142) e presto diffusa con il favore dello stesso sovrano, Ruggero II; contemporaneamente S. Giovanni da Matera († 1139) dà origine a un altro movimento monastico raccogliendo su una vetta del Gargano una comunità tesa a realizzare la più rigida interpretazione della Regola benedettina.

S. Maria di Pulsano

L'abbazia di S. Maria di Pulsano sorge solitaria a circa 8 Km. da Monte S. Angelo, su un massiccio selvaggio che sovrasta il golfo di Manfredonia. Vi conduce una strada che muore dinanzi alla cinta abbaziale, dopo aver corso sul ciglio di impervi valloni, tagliando il fianco di alture segnate da muretti a secco, con cui mani infaticabili cinghiarono campicelli a fitte terrazze digradanti, per coltivarvi la vite e l'ulivo.
Anche a Pulsano, a una millenaria continuità di insediamento corrisponde una remota stratificazione di miti: se era questo, come si racconta, il sito del tempio dedicato a Calcante, se qui Annibale svernò durante la seconda guerra contro i Romani (v. i resti della cosiddetta «Torre di Annibale»); se nel VI secolo nel medesimo luogo sorgeva un monastero dei Padri di S. Equizio e, più tardi, nel X, vi si insediava una comunità cluniacense (2).
Ma i nobili resti che ci sono pervenuti si riferiscono alla badia di Santa Maria, «Virorum illustrium receptaculum» (Ughelli), edificata da Giovanni da Matera, fondatore e abate della Congregazione degli Eremiti Pulsanesi, e ampliata in seguito dai suoi successori. Intorno, nel «vallone dei Romiti», sono sparse le celle dove santi monaci scelsero di vivere nel silenzio e nella solitudine più aspra.

Il lavoro manuale, sia per gli uomini sia per le donne, divenne fondamento della regola di vita di quanti entrarono a far parte della Congregazione pulsanese.
Alla costruzione della chiesa (per metà rupestre) e degli edifici monastici partecipò lo stesso Santo, che nell'opera biografica (risalente alla seconda metà del XII secolo) viene presentato come esperto carpentiere e maestro muratore (3).
Della sua conoscenza in campo di tipologie del materiale e di tecniche di costruzione, la più trasparente testimonianza è nel racconto relativo alla riedificazione della chiesa di S. Pietro, presso Ginosa. Esortato a compiere tale impresa dallo stesso S. Pietro, poiché mancavano le pietre e la calce per intraprendere l'opera, Giovanni «*praecepit quibusdam ut tali loco excavarent, ubi lapides invenirent abundanter: et alio ubi calcis copia adesset affluenter*». Gli operai, seguendo le istruzioni dell'uomo di Dio, scavarono e senza grande fatica trovarono materiale eccellente in abbondanza.
Seguendo la fresca trama della narrazione, ritroviamo Giovanni sul Gargano, nel fitto del bosco, con alcuni suoi fratelli a scegliere gli alberi da abbattere per costruire case: «*Quodam die, venerabilis pater quosdam ex suis fratribus monachis ad silvam duxit, ut ligna, quibus domus construi debuisset, inciderent*»; o sul monte sassoso, nella beata solitudine di Pulsano, intento alla costruzione di un muro.
«*Et ipse* (beatus vir) *ad parietem construendum, quem manibus propriis de solis lapidibus aedificabat, ad lapides colligendos et sibi praeparandos, ut ei conveniens visum fuerat, pueros destinasset* (...)»: la scena è quella del miracolo del fanciullo travolto da una caduta di pietre mentre lavorava in prossimità della chiesa di Santa Maria, di recente edificata: «*Vir autem Dei* (...) *iussit puerum ad se deferri et in ecclesiam Beatae Genitricis Mariae portari, omnesque foras egredi, firmatis super se et puero valvis, praecepit*».
Al tempo di Gioele, terzo abate di Santa Maria (1144-1177), corrisponde un rinnovato fervore di iniziative, testimoniato sia dai lavori di ampliamento del complesso monastico, sia dalla coeva produzione miniatoria: pensiamo, ad esempio, al *Martirologio* della comunità femminile di S. Cecilia, presso Foggia.
La solenne consacrazione (27 gennaio 1177) viene probabilmente a concludere la fase di rinnovamento della chiesa; alla stessa data è ragionevole collegare anche la esecuzione dell'apparato scultoreo, per l'avvenuto incremento degli altari (presso quello di S. Giacomo apostolo fu deposto in *arca lignea* il corpo di Giovanni da Matera) e per l'arricchimento degli arredi liturgici.
La cerimonia fu celebrata dal pontefice Alessandro III giunto pellegrino al Gargano, quando l'abate Gioele era morto da pochi giorni. Prima di imbarcarsi a Vieste per raggiungere Venezia, il pontefice rilasciò al priore Antonio una bolla con la conferma dei privilegi goduti dall'abbazia, riportando in elenco le chiese e i monasteri di pertinenza pulsanese, già numerosi e diffusi dalla Toscana alla Dalmazia (4).
I secoli successivi registrarono la crescente fama dell'abazia, divenuta meta di pellegrinaggi, e l'incremento dei possessi. La congregazione vi durò sino alla fine del Trecento, quando l'abbazia fu conferita in commenda.
Verso la fine del Cinquecento l'arcivescovo cardinale Ginnasi (1586-1603) curò dei restauri, apponendo il suo stemma all'ingresso principale. Ma il terremoto del 1646 ridusse l'abbazia a un cumulo di rovine, travolgendo anche l'archivio.
Ai Celestini, che tennero il monastero nel XVIII secolo, si devono i lavori di ripristino di alcuni ambienti e della chiesa. Poi tutto ricadde nell'abbandono. Gli interventi più recenti (tra gli anni cinquanta e sessanta) hanno purtroppo innestato brutalmente fabbriche nuove alle antiche strutture.
Il complesso, di proprietà privata, oggi versa in condizioni precarie e richiede un sollecito restauro.
L'adorno portale aperto nella cinta muraria, un tempo fastoso (sono scomparse di recente alcune formelle murate al disopra dell'archivolto, con motivi vegetali e animali in bassorilievo) introduce in un vasto complesso di edifici che recano i segni vistosi di ripetute rovine e di sconsiderati interventi.
Le fotografie aeree, se anche rendono più evidente la violenza che le moderne costruzioni hanno fatto alle precedenti strutture, consentono tuttavia di leggere lo sviluppo dell'insediamento, con l'area quadrata un tempo occupata dal chiostro, gli edifici in grossi blocchi distribuiti entro l'estesa cinta muraria, la chiesa sullo strapiombo in faccia all'Adriatico, e intorno i valloni precipiti, dove anfratti rocciosi accoglievano i monaci eremiti, raccolti nella preghiera e nello studio.
Il portale immette in un vialetto che ha come sfondo una costruzione a due piani, dalla facciata in parte celata da un robusto contrafforte e aperta in basso, a sinistra, da un arcone a tutto sesto (forse la metà di una doppia apertura gemina). La impaginazione e la eleganza degli ornati che accompagnano il finestrone del primo piano - un oculo e due losanghe disposti a guisa di triangolo - individuano nell'edificio, un tempo coperto con tetto a due falde, il palazzo abbaziale. Il pregio dei particolari scultorei, la cornice a foglie d'acanto della finestra, il fondo delle losanghe fittamente fiorito (come in S. Maria di Siponto o a S. Maria Maggiore in Monte S. Angelo) fanno di questa pur rovinata costruzione una eccezionale testimonianza dell'architettura monastica del XII secolo.
Attraverso l'arcone del pianterreno si sbocca in una piccola corte: qui è la chiesa, che costituisce il cuore del vasto complesso.

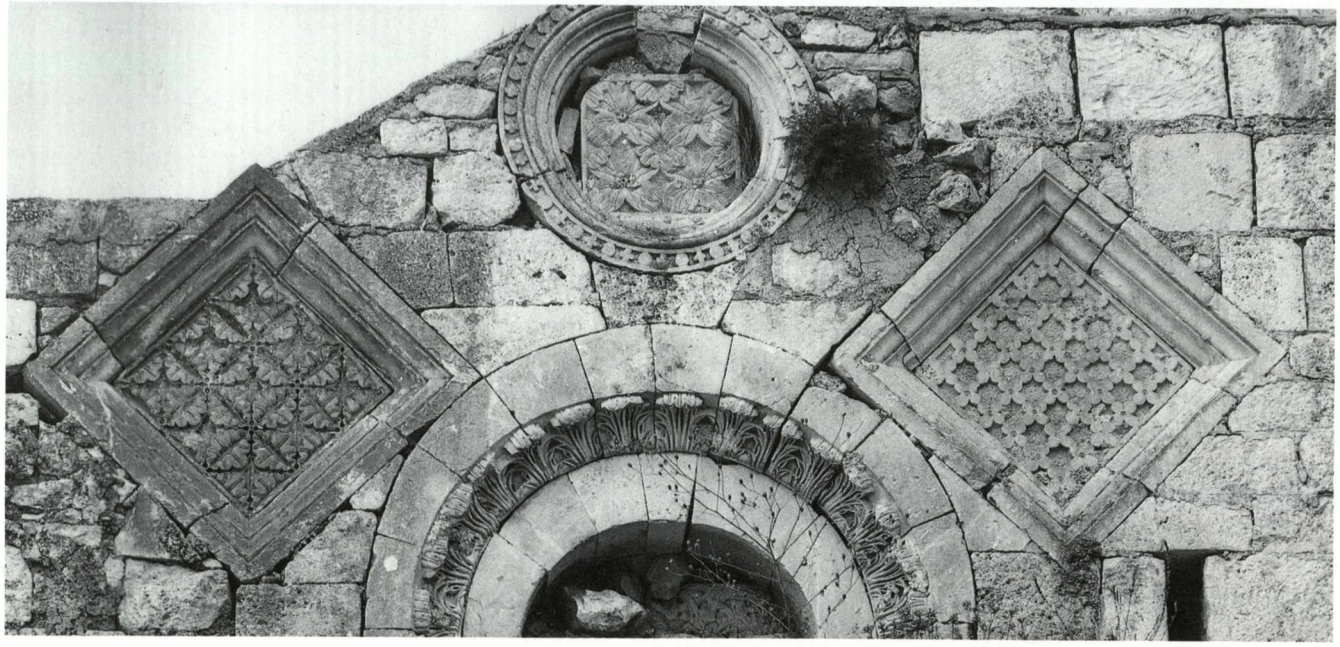
55

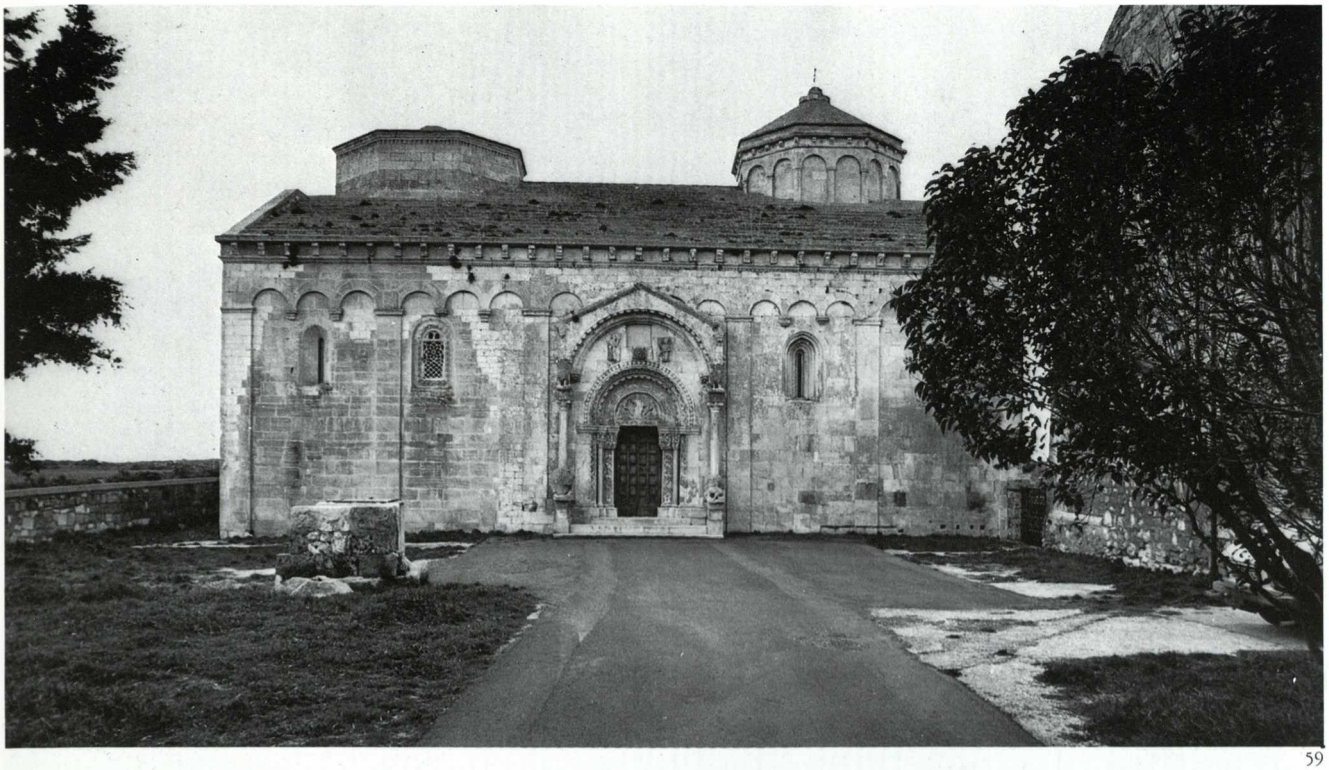
55 S. Leonardo di Siponto.

56

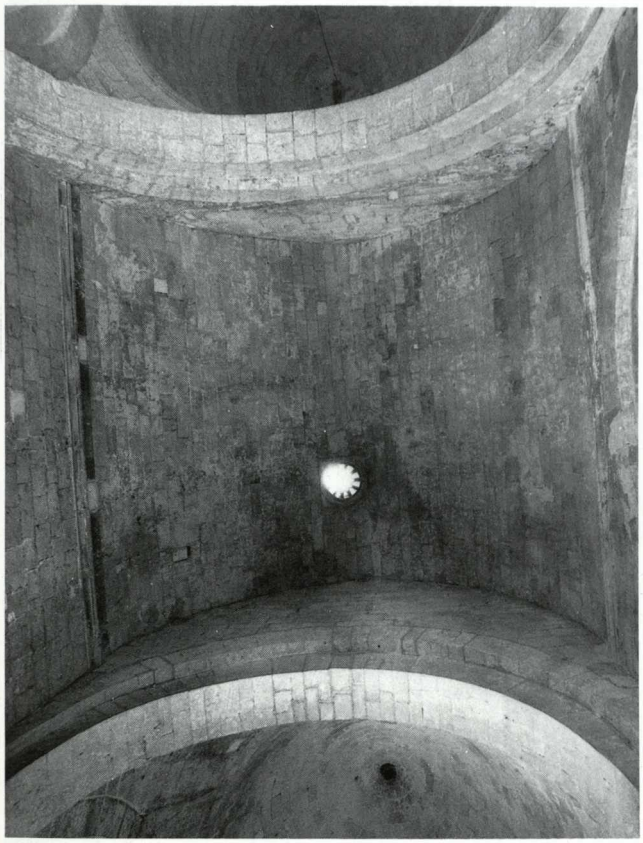
57

58

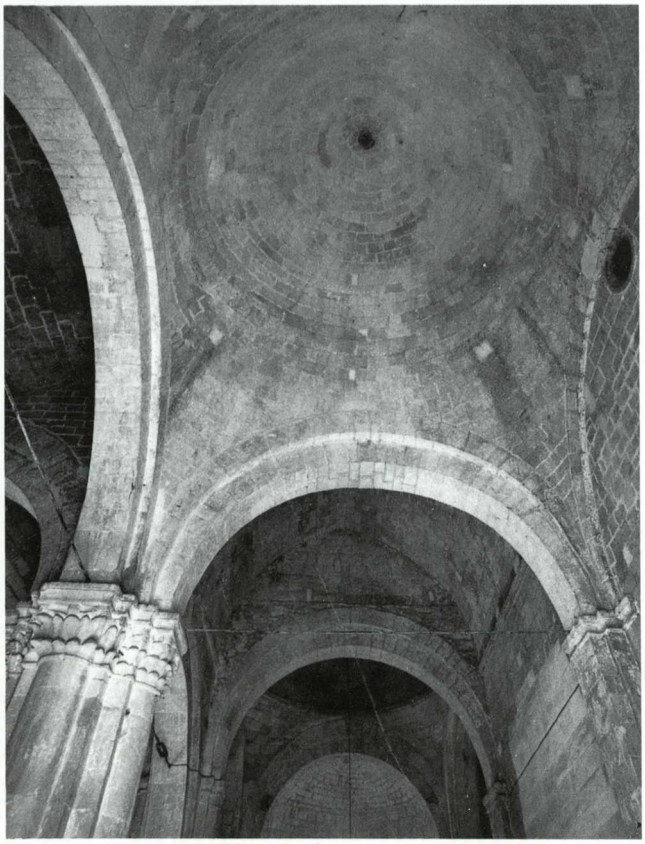




59



60



61

56 S. Leonardo di Siponto: lunetta del portale.
57 S. Maria di Pulsano: architrave.
58 S. Maria di Pulsano: particolare di un edificio monastico.
59 S. Leonardo di Siponto: lato nord.
60/61 S. Leonardo di Siponto: cupole in asse e volta a botte.

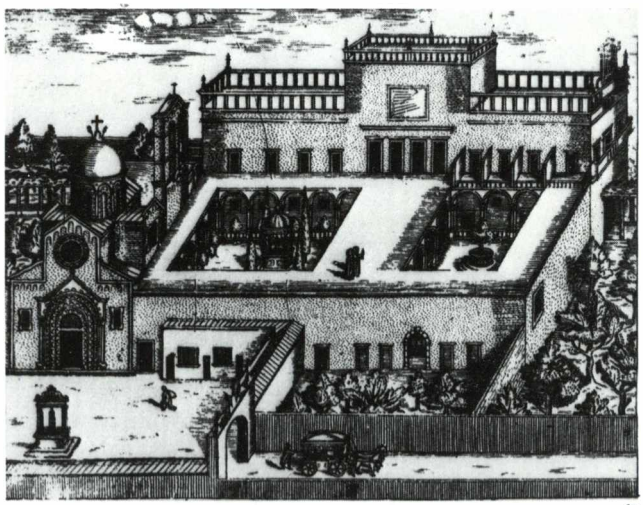
Nelle pagine successive:
62 S. Leonardo di Siponto: facciata.
63 S. Maria di Siponto.
64 Bari, Pinacoteca Provinciale: Crocifisso ligneo da S. Leonardo di Siponto.

62

63

La facciata chiaramente ritessuta in un momento imprecisato (forse dai Celestini dopo la rovina dovuta al terremoto del 1646?) utilizza le originarie decorazioni del portale centinato, delle due finestre e dell'oculo posti al disopra di una cornice orizzontale, anch'essa scolpita a fogliami (5).
Le strutture murarie dell'unica navata si saldano direttamente al monte, dove a fungere da profonda abside si apre la cavità ombrosa di una caverna.
Sulla lunga navata la volta a botte è scandita in tre campate mediante arconi trasversali su semipilastri; arcate più basse corrono, invece, lungo le pareti laterali, prive di finestre.
Nella parete destra della prima campata una porticina con architrave scolpito comunica con gli ambienti monastici, oggi impraticabili: gli stessi cui pertiene la elegantissima facciata prima descritta.
A ben riguardare la parete frontale della chiesa, si nota che essa ha accecato, inglobandolo, un arcone trasversale, come gli altri sostenuto da semipilastri con capitelli scolpiti per essere visibili sulle tre facce. Ci sembra il segno dell'esistenza di un'altra campata, della quale le pareti dell'attuale cortile conservano inglobati gli archi longitudinali.
Si può ancora notare che la campata corrispondente all'ingresso della chiesa presenta, rispetto alle due successive fra loro omogenee, un modulo più ampio (anche le arcate laterali qui raggiungono una quota superiore).
Se ne può ricavare che un primo programma di ampliamento contemplasse l'aggiunta di due moduli a est dell'edificio: ciò è da riferire plausibilmente al tempo di Gioele, quando si dové procedere non soltanto ad ingrandire la chiesa, ma anche ad arricchirla della suppellettile liturgica. Pensiamo, infatti, che nella chiesa fondata da Giovanni l'arredo fosse in legno: come l'*arca lignea* da tempo apprestata, nella quale egli stesso fu deposto nel 1177.
Nonostante le rovine e rapine subite, l'abbazia pulsanese conserva parte del corredo di sculture risalenti al Medioevo, notevoli e per la qualità e per l'indirizzo culturale cui vanno riferite. Fra le cose irreparabilmente scomparse sono la conca sostenuta da un capitello ornato da foglie e pigne e aquile angolari, descritta nel secolo scorso dallo Schulz e i numerosi frammenti visti dall'Angelillis trent'anni fa: «... dispersi qua e là fra le rovine badiali affiorano frammenti di pilastri e di colonne, residui di mensole, di paliotti, di transenne: forse qualche lastra fece parte di un vecchio pulpito» (6).
A un pulpito in effetto farebbe pensare l'architrave della porticina interna, finemente intagliato con una teoria di fiori d'iris, che trova immediati riscontri in Puglia, nell'architrave del portale sipontino di S. Leonardo e in area abruzzese, nel portico e nell'ambone di S. Clemente a Casauria o nel portale di S. Giusta presso Bazzano; gli stessi fiori preziosamente scolpiti che appaiono sugli amboni di Pianella e di S. Pellino. Ancora agli stipiti e all'archivolto del portale di S. Leonardo di Siponto e ad opere abruzzesi (v. i capitelli della chiesa di Pentima) si collega l'ornato a foglie accartocciate a S che incornicia il portale centinato della chiesa (7).
Questi ed altri possibili confronti mettono a fuoco l'area culturale cui partecipa l'abbazia pulsanese, ma anche adombrano una definizione cronologica fra il terzo e l'ultimo quarto del secolo XII.
È difatti questo il periodo in cui sono in fervida attività i cantieri di Casauria e di Siponto. È in quest'area che maestranze miste di pugliesi e abruzzesi, dopo il 1187 alimentate da gruppi di maestri già attivi in Terra Santa, elaborano un linguaggio scultoreo i cui riflessi è possibile riconoscere sulle due sponde adriatiche.
Agli stessi anni e alle stesse relazioni culturali va ricondotto il fonte battesimale, oggi esposto nel Museo della basilica di S. Michele in Monte S. Angelo, simile per struttura al noto fonte di S. Frediano, a Lucca. Lo stelo è formato da quattro leoni accovacciati alternati a colonnine con ricchi capitelli. I felini con le zampe anteriori levate a guisa di atlanti, riflettono suggestioni da modelli remoti come ad esempio un cippo etrusco conservato nel Museo Archeologico di Firenze (8).
Intorno alla vasca, che riecheggia modi antichi, corrono in corona dieci protomi umane e animali. Sul corpo cilindrico, chiuso dal coperchio cupoliforme, un colto programma iconografico concernente il Battesimo si dispiega entro una nitida tessitura architettonica: quattro edicole a timpano su quattro colonne sostenute da maschere leonine digrignanti. Il rinvio al portale di S. Leonardo di Siponto è quanto mai immediato; inoltre la contiguità tipologica e stilistica con un capitello visibile sulla facciata della chiesa pulsanese individua un'unica fase di lavori che con il prolungamento dell'edificio portò alla esecuzione degli arredi interni.
Da S. Maria di Pulsano provengono anche altre sculture frammentarie esposte nel Museo di Monte S. Angelo: un pilastrino adorno con coppie di pigne alternate a rosoncini; una base ornata con pigne e rosette entro un intreccio di tralci (forse stelo di una acquasantiera o di un cero pasquale?), un capitello mutilo.
Sparse reliquie che tuttavia consentono di risalire al complesso di arredi liturgici che arricchivano la chiesa già nell'ultimo quarto del XII secolo (9).
La diffusione dell'ordine favorì, come di consueto, gli scambi e le relazioni culturali. Di recente è stata messa in luce la direttrice Puglia-Toscana. A nostro parere, l'ipotesi che a mediare l'introduzione in Toscana di

una cultura artistica di matrice bizantina siano stati i monaci pulsanesi (insediatisi a Pisa nella chiesa di S. Michele degli Scalzi e nel complesso di S. Michele di Guamo presso Lucca) può ritenersi valida soltanto ove la produzione scultorea «bizantina» dell'area toscana non venga collegata alle scelte operate in campo scultoreo in seno alla casa madre, sul Gargano (10).
Una diretta proiezione dei modi dell'architettura e della scultura pugliese si opera in questo periodo per la mediazione benedettina sulla costa dalmata.
Con il privilegio del 1151 Desa, principe di Zahumlje - dopo essersi recato in pellegrinaggio sul Gargano - dona al monastero di S. Maria di Pulsano l'isola di Meleda con i diritti feudali. I primi monaci pulsanesi, finché la chiesa e il monastero non furono costruiti, dimorarono presso la chiesa di S. Michele (già inclusa tra i possedimenti della Congregazione nella citata bolla di papa Alessandro III del 1177).
La nuova chiesa, intitolata a S. Maria, fu edificata sul lago di Meleda, in forme chiaramente legate alla contemporanea architettura pugliese: si tratta di una chiesa a navata unica con cupola su tamburo quadrato affiancato da timpani triangolari, con le pareti esterne ornate da arcatelle cieche. Già ricordata da Fiskovic' a proposito delle relazioni artistiche fra le due sponde adriatiche e accostata alla chiesa di S. Margherita a Bisceglie.
Le sculture provenienti dal portale distrutto (ora nel Museo di Dubrovnik) - la figura di un Battista (forse inserito in una Deesis) e angeli facenti parte dell'archivolto di un portale figurato - somigliano in particolare alle figure scolpite sul portale della chiesa di San Leonardo a Siponto.
Per esse già il Fiskovic' pensava all'area pugliese e considerando in particolare il trattamento del panneggio, suggeriva un confronto con le pregevoli sculture del portale maggiore della cattedrale di Trani.
Alla luce delle notate connessioni si salda un circolo di strette relazioni che abbraccia Puglia, Abruzzo, Dalmazia e Terrasanta, entro il quale Siponto e Pulsano sembrano svolgere una rilevante funzione (11).
Sino al 1966 la chiesa racchiudeva la veneratissima icona di Santa Maria di Pulsano (poi inspiegabilmente scomparsa), raffigurante la Vergine Odegitria con angeli ai lati e la figuretta del committente in basso. Il dipinto, ritenuto stilisticamente prossimo alla «Madonna di Corsignano» conservata nella cattedrale di Giovinazzo, è attribuito all'area pugliese e riferito agli ultimi anni del Duecento (12).
Come in altri ambiti culturali, anche in quello monastico la fedeltà alla tradizione bizantina perdurava specialmente nella pittura: si pensi allo straordinario *Crocifisso* su tavola delle Isole Tremiti, agli affreschi che decorano S. Maria di Devia, alle miniature eseguite negli *scriptoria*.



65

65 Lecce, SS. Niccolò e Cataldo. Incisione (da Infantino).

S. Leonardo di Siponto

Nuove forme di comunità monastiche si svilupparono con i «canonici regolari» che conciliavano la vita del chiostro con la cura delle anime.
La chiesa di S. Leonardo, con l'annesso convento e con la «domus hospitalis» fondata «ad susceptionem pauperum», sorse nei pressi di Siponto all'inizio del XII secolo. Verosimilmente ne furono fondatori i canonici regolari di S. Agostino, la cui presenza è attestata già nell'anno 1127 (13).
La scelta del luogo sembra rispecchiare un preciso programma: «(ecclesia) sita est iuxta stratam maiorem, in loco qui dicitur Lama Volara»: ai piedi del baluardo garganico, a circa 7 Km. dall'antica Siponto, la chiesa con gli annessi edifici occupa una collinetta che domina il letto del Candelaro e scende ad oriente verso Lama Volara; punto di riferimento è il tracciato della grande via, della strada maestra cioè che collegava Troia a Siponto, documentata nell'XI secolo come *via francigena*, nel XII indicata nel tratto terminale che passava per il Candelaro come *strata peregrinorum*.
Troviamo fittamente citati chiesa, convento e ospizio a partire dal 1127. Protetta dai principi normanni, essa vide accrescersi rapidamente la propria consistenza patrimoniale. Riconosciuta da Innocenzo II abbazia esente (30 maggio 1137) dipendeva direttamente dalla Santa Sede, cui versava il censo annuo di un'oncia d'oro.
Ma dopo oltre un secolo di floridezza, intorno al 1250 la comunità ormai in declino abbandonava S. Leonardo: soltanto un decennio più tardi la chiesa, un tempo splendida, era ridotta in «spelunca latronum».
Con il favore del pontefice Alessandro IV, nel 1260 la cospicua abbazia agostiniana di S. Leonardo di Siponto venne ad incrementare il patrimonio dei Cavalieri Teutonici. In quegli anni la Puglia rivestiva per l'Or-

dine un ruolo fondamentale: si può anzi affermare che gli approvvigionamenti per la Terrasanta dipendevano dalla nostra regione.
Con il trasferimento della sede provinciale dell'Ordine da Barletta a S. Leonardo di Siponto, questa casa vide accrescere ulteriormente la sua importanza. Si può far risalire la costruzione del nuovo ospizio al 1327, quando i procuratori di S. Leonardo stipulano a Foggia un contratto con quattro maestri muratori (14).
Le guerre dinastiche tra Angioini e Aragonesi nocquero alla floridezza della casa; nel Quattrocento si susseguirono infatti danni ed espoliazioni.
Finalmente nel 1484 S. Leonardo, riconosciuta beneficio concistoriale, fu data in commenda dalla Santa Sede al cardinale di Parma Giangiacomo Sclafinato. È nota la serie degli abati commendatari che vi si avvicendarono per oltre tre secoli.
Quattro cardinali della famiglia Gaetani si successero dal 1561 al 1634; la famiglia Barberini amministrò le rendite della opulentissima abbazia dal 1634 al 1704. Le loro cure si volsero anche al complesso edilizio.
Nel 1634 il cardinale Francesco restaurò la chiesa, e ancora nel 1690 il cardinale Carlo operò estesi interventi: «Templum hoc veterem nitorem revocatum asceterium, xenodochium restauratum, panificium instructum...».
Documento di singolare interesse è la relazione di una visita pastorale effettuata nel maggio-giugno 1693 dal vescovo di Venosa Giovanni Francesco de Laurentiis, per conto del cardinale Carlo Barberini, nell'abbazia di S. Leonardo e le sue dipendenze (Ms. conservato presso la Biblioteca Provinciale di Foggia), che ci illumina sulla entità dei beni, sulle rendite, sullo stato dei vari edifici e dei relativi arredi (15).
La chiesa e gli edifici annessi con le loro stratificazioni attestano la plurisecolare vicenda dell'insediamento.
La parte più antica è costituita dalla chiesa, giuntaci nell'assetto che dové avere alla fine del XII secolo salvo gli interventi e le aggiunte, da collocare tra la fine del Duecento e il primo Trecento, operate dai Cavalieri Teutonici.
La costruzione si accosta, come organismo architettonico, alla chiesa di Ognissanti di Valenzano e agli altri edifici benedettini dello stesso tipo, sorti in Terra di Bari fra XI e XII secolo. Presenta, infatti, tre navate divise da pilastri a croce, con tre absidi a vista, volte a semibotte sulle navate minori e cupole in asse sulla nave mediana. Soltanto, sulla campata centrale, in luogo della cupola, si flette una botte lievemente acuta.
Nella navatella destra, la volta zoppa sussiste soltanto sulla campata contigua all'abside, poiché nell'area corrispondente alle prime due campate, i Cavalieri ricavarono ambienti disposti in due piani, coperti con crociere, nel piano superiore aperti da una serie di bifore che si affacciano a meridione sul cortile interno del convento. Un campanile a vela conclude in alto la parete.
Tornando alla chiesa, non è da trascurare un particolare inconsueto. La formella traforata aperta obliquamente nella volta centrale è un foro gnomonico attraverso il quale, a mezzogiorno del solstizio d'estate, un raggio di sole penetra disegnando un cerchio di luce esattamente fra i due pilastri situati vicino all'ingresso laterale della chiesa.
Prova non soltanto di una notevole esperienza astronomica, ma anche di una precisa volontà diretta a privilegiare, sembrerebbe, l'accesso all'edificio aperto sulla via dei pellegrini, peraltro enfatizzato all'esterno da una fastosa decorazione scultorea (16).
Ancora in prossimità della porta settentrionale, un pilastro composito mostra l'unico capitello istoriato dell'interno con un irsuto maiale tra il fogliame, accanto a una figura maschile con l'ascia: è chiaro il riferimento alle opere di uno dei mesi dell'anno.
Nelle chiese a cupole in asse, lisce pareti avvolgono ininterrottamente all'esterno il cristallino volume della costruzione, con eleganti portali a centina semplicemente ritagliati nella tersa cortina muraria (v. Ognissanti di Valenzano).
In S. Leonardo di Siponto, opera evidentemente più matura, si verifica invece un notevole arricchimento: per il sistema di archeggiature pensili sostenute ritmicamente da piatte lesene (paragonabili nell'ordito di base al S. Felice di Balsignano) e per la teoria di mensolette che corrono lungo la cornice del tetto al disopra della consueta fascia a denti di sega. La facciata, largamente ritessuta, presenta un modesto portale.
Punto focale della visione che la chiesa offre al viandante, è il fastoso portale che si apre sul lato settentrionale.
Nella cornice del protiro sorretto da leoni stilofori, si svolge l'elegante trama ornamentale distesa lungo gli stipiti e gli archivolti, includenti la lunetta scolpita con il Cristo troneggiante entro una mandorla sorretta da angeli, fra i simboli degli Evangelisti, mentre i capitelli accolgono scene figurate, rese con denso rilievo: l'asina di Balaam, l'Arcangelo Michele, l'Adorazione dei Magi.
Come nel portale della cattedrale di Trani, sugli stipiti figure umane e mostruose si insinuano nelle volute di eleganti racemi: a destra il tralcio germoglia dalle fauci di un leone bicorporato.
La sequenza di fiori di iris e il motivo di foglie ad S che impreziosiscono architrave e archivolto sono straordinariamente prossimi all'analoga decorazione della chiesa di S. Maria di Pulsano e agli ornati di Pentima e di S. Clemente a Casauria (17).
La scena della lunetta può essere interpretata come rappresentazione abbreviata dell'*Ascensione di Cristo* oppure, per la presenza del Tetramorfo tra i girali

dell'arco, come raffigurazione del *Giudizio Universale*.
Il personaggio con l'asina - sovente interpretato come il *Pellegrino al Gargano* - è invece un chiaro riferimento all'episodio biblico dell'*asina di Balaam* e per la presenza dell'Angelo del Signore con la spada sguainata davanti a cui l'asina s'inchina e per la scena dell'*Adorazione dei Magi* presentata sul capitello di destra. Il primo gruppo rispecchia alla lettera il testo biblico: «Al mattino Balaam si alzò, sellò l'asina e andò con i capi Moab. L'ira di Jahvè si infiammò poiché egli stava andando e l'angelo di Jahvè si appostò sul cammino per ostacolarlo... L'asina, visto l'angelo di Jahvè appostato sul cammino, con la spada sguainata in mano, deviò dal cammino...» e alla terza apparizione «l'asina visto l'angelo di Jahvè si rannicchiò sotto Balaam» (I Numeri, c. 22). Nella seconda scena appare la stella che ha guidato i Magi: l'oracolo di Balaam parla appunto della nascita del Messia: «un astro sorge da Giacobbe, uno scettro si leva da Israele» (I Numeri, c. 24).
Se si guarda alla letteratura monastica che tratta del simbolismo animalesco con intenti moraleggianti, si nota come l'immagine dell'asino sia ricorrente. Ciò può spiegare la fortuna che il tema dell'asina di Balaam ha incontrato nell'ambito della scultura romanica, con particolare frequenza in Borgogna (18).
L'arcangelo Michele è presentato nell'atto di trafiggere il drago, che gli si attorce ai piedi, secondo la formula iconografica propria al S. Michele del Monte Gargano e di là già prima del Mille diffusa lungo le vie dei pellegrini per tutto l'Occidente. L'Arcangelo trionfante sul drago domina come *custos ecclesiae* nella iconografia dei portali e dei capitelli posti in prossimità dell'ingresso (o collocato in nicchie nelle parti alte delle costruzioni) in numerose chiese della Puglia. Il rapporto con il portale di S. Maria Maggiore nella vicina Monte S. Angelo e con la scultura abruzzese (Pianella, Casauria, Pentima) da una parte e con il portale della cattedrale di Trani dall'altra ricorre sovente nella critica dal Bertaux in poi. Le relazioni con l'arte oltremontana, accennate nel Toesca, sono approfondite dal Francovich, che indica come fondamentale l'influenza esercitata dalla decorazione della facciata di Angoûlème (19).
La datazione proposta oscilla fra gli anni Settanta del XII secolo - quando cioè era Priore del Convento «il grande Riccardo» (1157-1173) - e il periodo federiciano. A confortare una datazione entro l'ultimo quarto del secolo XII contribuirebbero le strette affinità non soltanto con le residue sculture di S. Maria di Pulsano, casa madre della Congregazione degli Eremiti Pulsanesi, ma anche con il monastero da questa dipendente, fondato nell'isola di Meleda, in Dalmazia, e intitolato a S. Maria.
Qui i frammenti superstiti del portale (ora conservati nel Museo di Dubrovnik), in particolare un Battista e un angelo, mostrano inequivocabili parentele con le figure della lunetta sipontina (20).
Particolarmente adorna è anche la zona orientale della chiesa di S. Leonardo, ove l'abside maggiore è marginata da una cornice su mensole grevi di sculture, prossime per il rilievo turgido e pastoso, alle mensole che sporgono dalla seconda cornice, all'interno della tomba di Rotari, in Monte S. Angelo; la finestra, somigliante a quella absidale della chiesa di Ognissanti a Trani, è accompagnata da figure mostruose e telamoni dal prorompente aggetto. Su una delle lesene che ritmano la curva absidale si legge, con le eleganti lettere in colonna verticale, *Guilielmus sacerdos*, forse l'architetto scultore.

Insediamenti benedettini

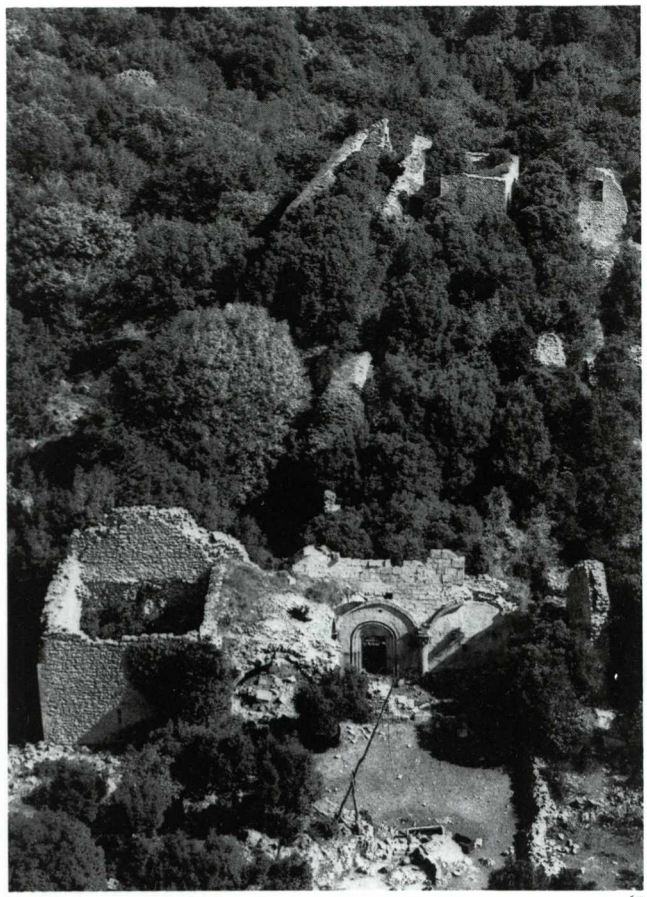
Conoscenze dirette o mediate dell'arte oltremontana si riflettono nell'architettura meridionale per tutto il secolo XII. Al declinare del secolo anche opere benedettine recano il segno di questo momento specialissimo degli svolgimenti artistici europei; i monaci stessi poterono anzi essere stati il tramite dei modi borgognoni che si avvertono spiegatamente in monumenti dell'area garganica. Qui, sulla vetta del Monte Sacro (m. 874), la folta vegetazione custodisce monumentali rovine, delle quali soltanto la ripresa aerea, abbracciandole, svela l'imponenza e la straordinaria estensione (21).
Partendo da Mattinata, bisogna affrontare una non lieve ascensione per giungervi attraverso prati e boschi, in primavera profumati per la varietà delle erbe e dei fiori, tra i quali appaiono frequenti le elegantissime orchidee garganiche; sulla sommità, là dove comincia il cielo, arbusti e cespugli invadono i resti dell'abbazia, già splendida e potente, nata nel luogo in cui sorgeva un antico tempio pagano. Nel vasto processo di occupazione cristiana del territorio garganico, la tradizione collega all'opera remota del vescovo sipontino Lorenzo Maiorano (V secolo) la sostituzione del culto di Giove con quello della SS. Trinità: ma le candide pareti, le volte e i pilastri, gli archi e i capitelli superstiti recano il sigillo delle più belle imprese che l'Ordine benedettino compì in terra pugliese a partire dal Mille.
Le fonti ne scandiscono le tappe principali (dapprima cella, poi priorato, dal 1138 citata come abbazia) dalla prima origine alla decadenza, tessendo una parabola che è poi quella percorsa fra XI e XIII secolo da tutte le comunità monastiche: dal 1058 cioè, qundo la bolla «Justis petitionibus» indirizzata a Oddone, abate di Calena, da Stefano IX, include «cellam sanctae Trinitatis de Monte Sacro cum terris quas habet in marina» tra i possessi dell'abbazia di S. Maria di Cale-

66

na, al 1252-1257, gli anni della crisi, quando due abati, a causa della «intollerabile povertà» del monastero, sono costretti a chiedere di essere dispensati dal viaggio a Roma.
La crescente floridezza della SS. Trinità si misura nello scorrere del secolo XII con l'elenco dei possessi sempre più cospicui: in pari tempo fioriva la fama spirituale e culturale dei suoi monaci, nuove imponenti strutture si aggiungevano alla cellula dell'antica chiesetta e al primo modesto impianto monastico: la chiesa a tre navi con l'elegante portico antistante, il chiostro e il campanile, i vasti ambienti monastici con la sala capitolare, il refettorio, la biblioteca, ecc.
La misura geometrica degli organismi architettonici, la magistrale regolarità della tessitura muraria, la sobria eleganza degli ornamenti scolpiti, alcuni caratteri strutturali, hanno indotto il Bertaux (per il portico della chiesa) e la Wagner-Rieger (per il cosiddetto «lamione» in particolare) a postulare connessioni dirette con l'area borgognona. Ben spiegabili e non inconsuete in terra pugliese anche al di fuori della sfera monastica e ancor più in un'area attraversata da una delle principali strade dei pellegrini (22).
Se si considerano edifici dell'area garganica come S. Maria di Pulsano, S. Egidio al Pantano, S. Pietro di Ischitella, la seconda chiesa di Calena, S. Antonio abate in Monte S. Angelo, la diffusione di modi costruttivi di matrice oltremontana, assunti direttamente o per la mediazione crociata, trova ripetute conferme.
Di «una corrente di cultura franco-normanna» parlano d'altro canto il Mattei Cerasoli e l'Angellis a proposito del *Martyrologium monialium pulsanensium S. Ceciliae*, scritto in beneventana fra il 1139 e il 1170, che comprende nomi di Santi della Puglia, della diocesi di Rouen e di altre diocesi francesi. La stessa diffusione del culto di S. Leonardo di Limoges, potrebbe ancora suggerire analoghe relazioni (23).
Il radicale ampliamento del complesso edilizio della SS. Trinità può essere ricondotto, almeno in parte, agli anni dell'abate Melis, anni floridi che vedono consolidarsi la potenza dell'abbazia e moltiplicarsi le iniziative: ad esempio, nel 1191 Melis cede in Trani alcune proprietà della chiesa dei SS. Sergio e Bacco, soggetta a Monte Sacro, «pro... ecclesie meliorationе»; nel 1198 una bolla di Innocenzo III pone fine alle contese tra Calena (che non voleva rinunciare ai diritti sull'antica cella) e la SS. Trinità, stabilendo «ut locus Montis Sacri per se abbatia semper existeret» (24).
L'abbazia fu anche centro di studi: fra i suoi abati spicca la personalità di Gregorio (il decimo nella storia della SS. Trinità, in carica dal 1220 al 1248), autore intorno al 1228 di un poema didascalico in esametri, il *De Hominum deificatione*. Nel 1225 fu lo stesso Gregorio a innalzare una nuova opera architettonica, celebrata in versi da una iscrizione mutila letta di recente: è questa l'ultima luce che si irradia da Monte Sacro prima del declino ormai imminente.
Nei primi decenni del Duecento toccò a una nuova generazione monastica, quella cistercense, farsi veicolo di modalità e tecniche costruttive di matrice borgognona. La loro opera magistrale, riconoscibile nella chiesa superstite di S. Maria di Ripalta sul Fortore, nei restauri del coro della chiesa benedettina di S. Maria delle Tremiti, nella seconda chiesa di S. Maria di Calena, presso Peschici, s'intrecciò, fino a confondersi, con quella delle maestranze attive nei grandi cantieri federiciani.
A queste in particolare - più esattamente al gruppo di *magistri* chiamati da Federico per il castello di Monte S. Angelo e ivi residenti - saremmo tentati di attribire (ma la labilità degli indizi obbliga alla cautela) il tratto di bella muratura, pertinente forse a una torre campanaria, che contiene alcuni conci ornati da un'aquila dalla plastica essenziale e da una mezza sfera. Il richiamo a bugne lavorate in rilievo reperibili nei castelli dell'imperatore (Monte S. Angelo, Lucera, Gioia del Colle) richiede evidentemente più puntuali verifiche (25).

Al capo opposto della Puglia, nel Salento, la chiesa monastica dei SS. Niccolò e Cataldo, di Lecce, ci con-

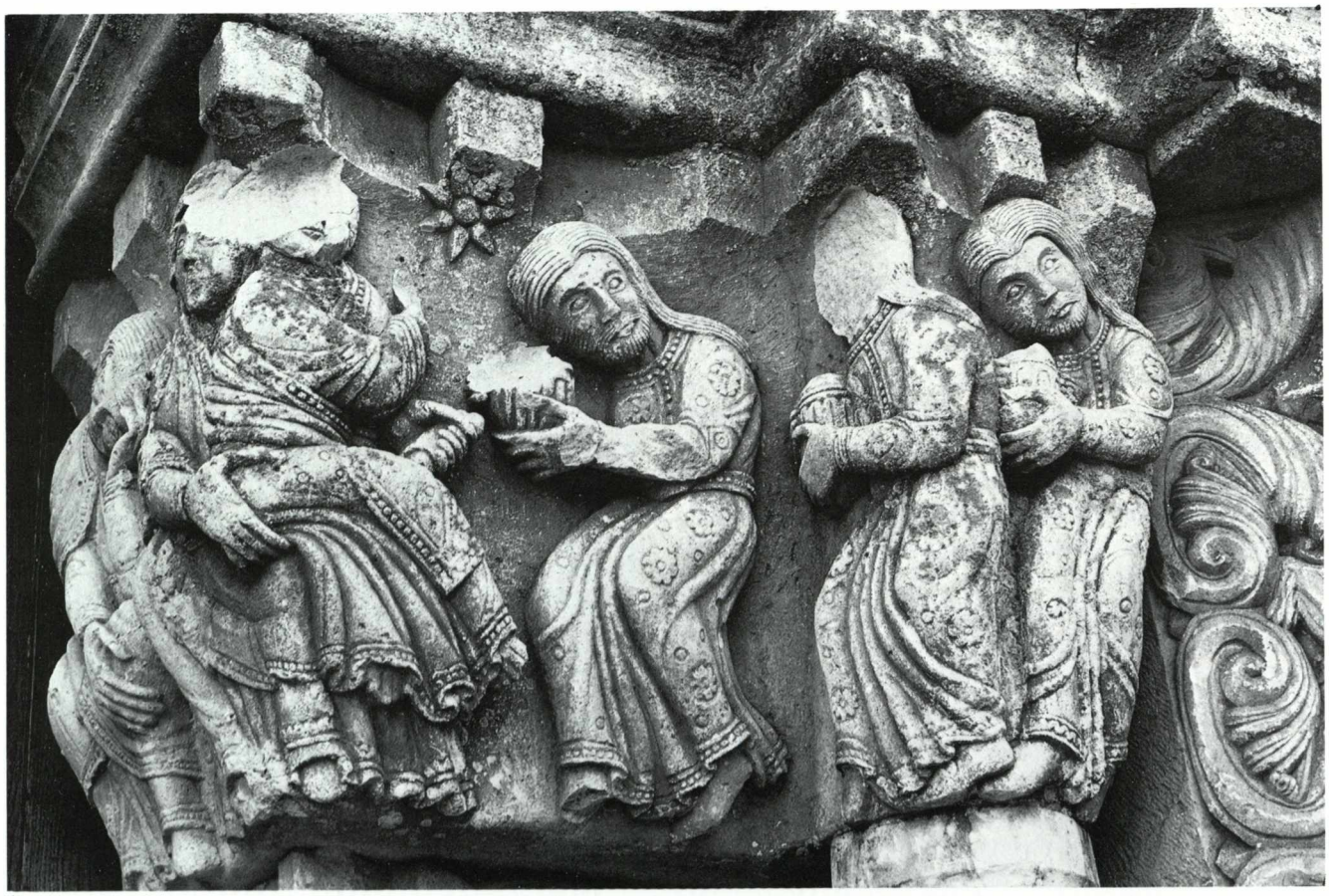
segna la testimonianza di un singolare e fecondo incontro di culture (26).
La fondazione della chiesa e dell'attiguo monastero si collega alla diffusione dell'ordine benedettino nella contea di Lecce con il favore dei Normanni: nel 1133 il conte Accardo fondò il monastero femminile di S. Giovanni Evangelista; più tardi sorgeva *extra moenia*, sulla via per Brindisi, il monastero maschile dei SS. Niccolò e Cataldo, per iniziativa di suo nipote, Tancredi di Lecce, comandante in campo di Guglielmo II, condottiero nelle imprese normanne nel Mediterraneo.
Da un documento del 1179 risulta che la chiesa era quasi compiuta: la data del compimento dei lavori, 1180, e la memoria del fondatore sono affidati al testo di due epigrafi elegantemente incise, l'una sull'architrave della porta principale, l'altra sul portale che immette nel chiostro.
Efficace anche se non completamente aderente è il commento del Bertaux che sorpreso e ammirato alla vista dell'inatteso monumento scriveva nel 1903: «L'édifice bâti par le compte Tancrède peut être considéré comme una église bourguignonne de "pietra leccese", dans une enveloppe d'architecture gréco-apulienne» (27). In vero pochi monumenti in Puglia potrebbero significare con altrettanta pienezza e misura una vicenda culturale di portata mediterranea. La chiesa è a tre navate di uguale altezza, divise da slanciati pilastri quadrilobati, voltata a botte a sesto acuto sulla nave mediana e con crociere su quelle laterali. All'incrocio del transetto domina una cupola dalla elegante *silhouette* islamica.
Secondo il Krönig nella interessante architettura «il sistema delle chiese *poitevines* a tre navate di altezza uguale... è congiunto con la dominante cupola eretta sull'incrocio del transetto e una impostazione planimetrica, che fa vedere l'influsso dell'architettura dei Crociati (per es. delle architetture di Beirut e di Tortosa)» (28). Sulla stessa linea, la posizione della Wagner-Rieger che colloca la chiesa dei SS.Nicolò e Cataldo accanto al S. Giovanni di Matera (29).
Notevole la decorazione scultorea: lungo gli stipiti e gli archivolti si distendono vegetali dal nitido e secco intaglio d'eco islamica. Anche i capitelli dell'interno mostrano un analogo orientamento, lasciando trasparire un raffinato intreccio di esperienze siciliane e apporti dalla Siria e dalla Palestina (30).
Nel 1716 - come informa l'epigrafe posta nel fastigio - la facciata fu restaurata in forme barocche, con un risultato singolarmente armonico.
Una incisione di Pompeo de' Renzi, inserita nella «Lecce sacra» di Infantino (1634), dà una visione prospettica della chiesa e degli edifici monastici annessi registrando quale fosse la situazione del monumento prima dell'intervento settecentesco: conosciamo così l'assetto originario della facciata, con il profilo a salienti, e il disegno del portale, incorniciato da un protiro con timpano e colonnine laterali sorrette da animali stilofori (31).
Un riflesso dell'opera leccese ci rimanda una chiesa dell'agro di Fasano, S. Pietro di Octava, che sui pilastri quadrilobi, uniti da arcate a sesto acuto, imposta una serie di cupole in asse lungo la navata centrale. Gli anni sono gli stessi (32). Giova ricordare che fra il XII e il XIII secolo l'architettura pugliese annovera monumenti di notevolissima qualità che adottano il sistema di copertura a cupola: tra i più significativi la chiesa signorile di S. Margherita a Bisceglie, con unica cupola sull'aula voltata a botte, S. Pietro dei Samari presso Gallipoli, con due moduli cupolati, il duomo vecchio di S. Corrado a Molfetta, traduzione monumentale delle chiese a tre navate con cupole sulla nave mediana e semibotti sulle navatelle (33).



67

66 S. Leonardo di Siponto: lato nord. S. Leonardo.
67 Monte Sacro: veduta aerea della SS. Trinità.

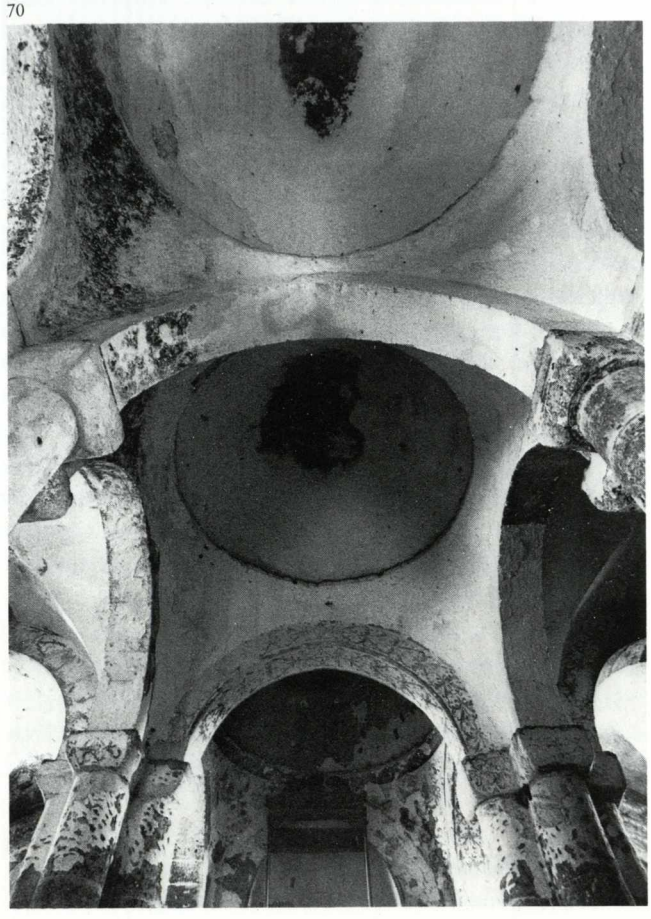
Nelle pagine successive:
68 S. Leonardo di Siponto: capitello del portale.
69 Lecce, SS. Niccolò e Cataldo: interno.
70 Fasano, S. Pietro de Octava: interno.



68

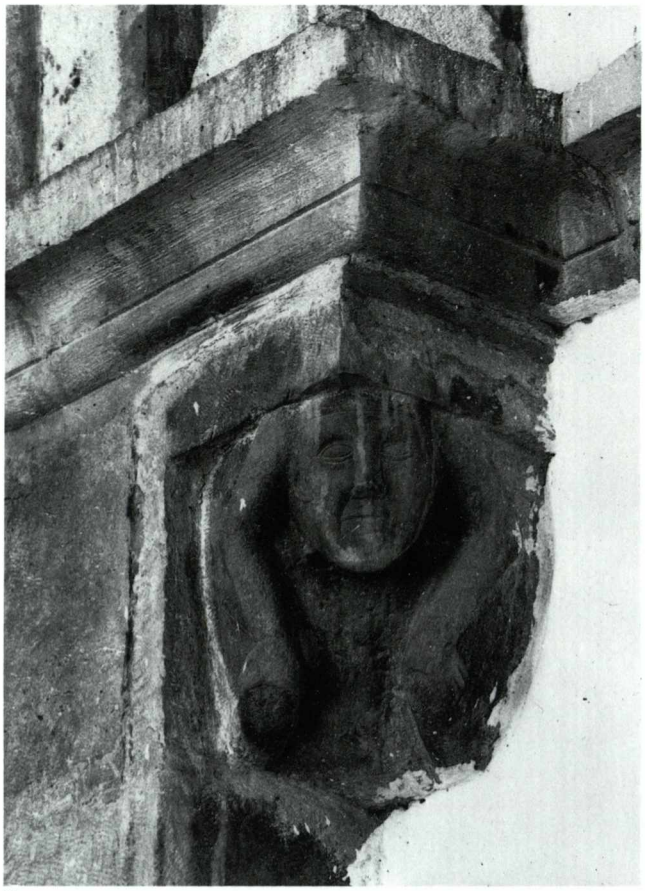
69

70

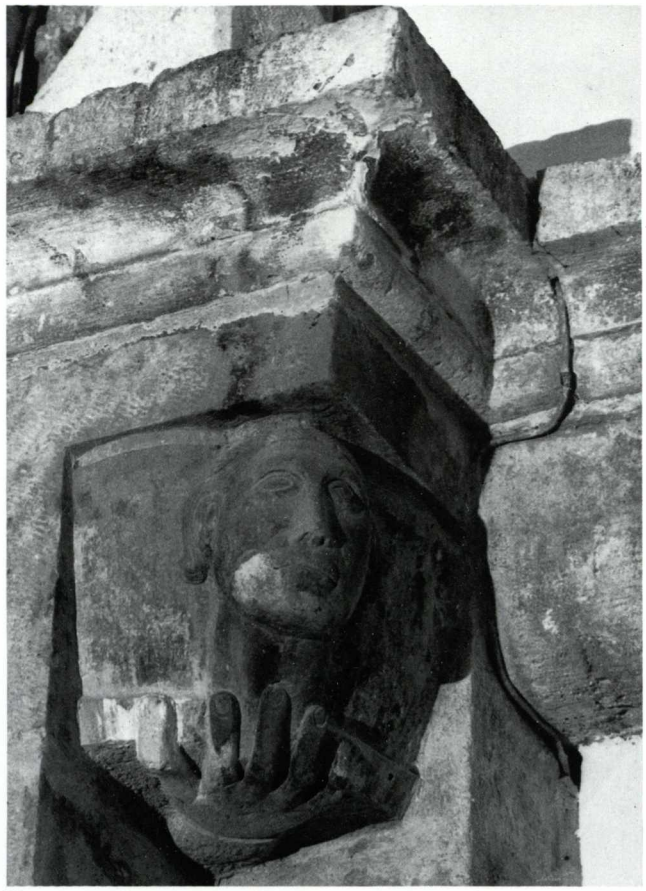


CAPITOLO II

L'OPERA DEI MONACI CISTERCENSI E FEDERICO II

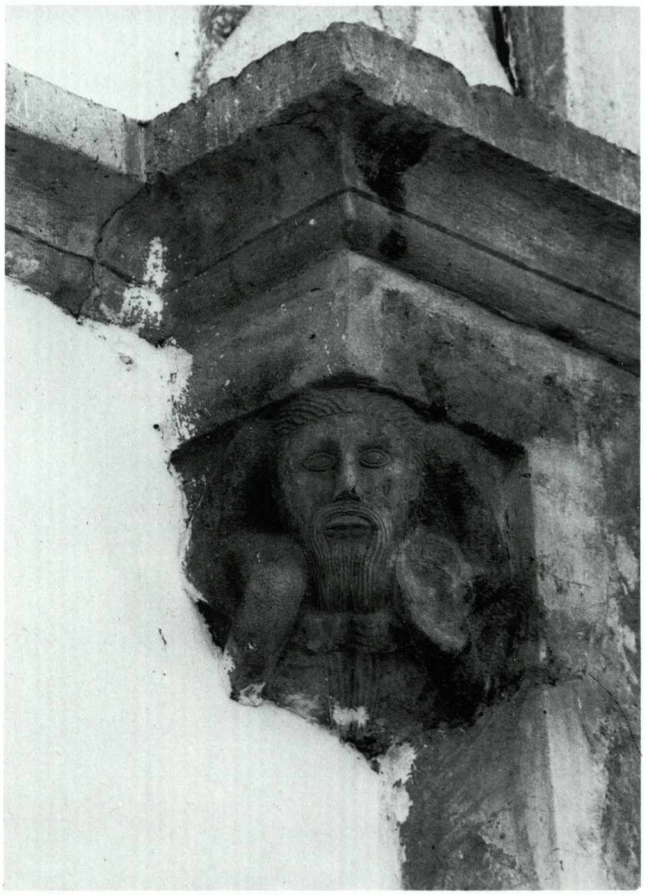


71

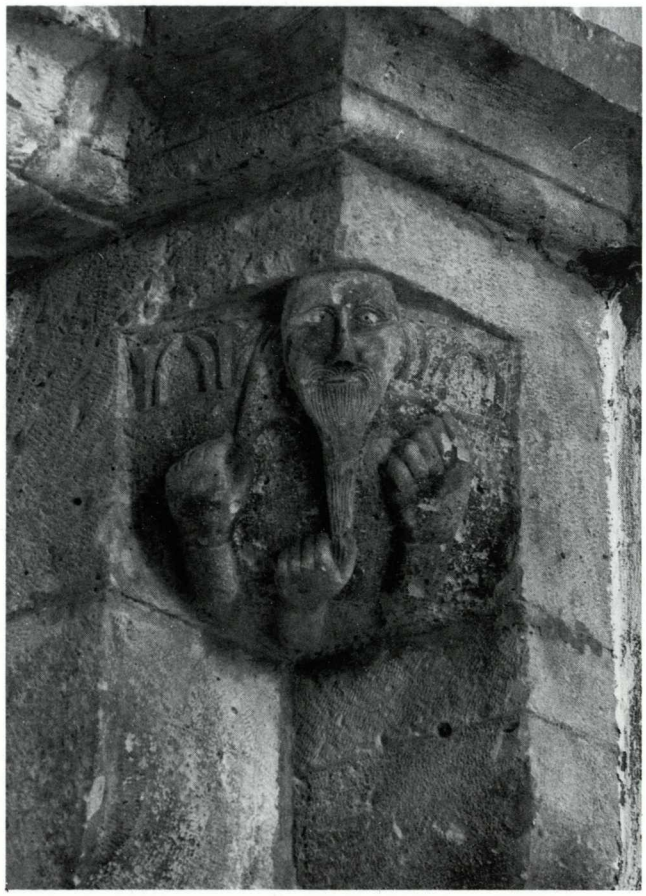


72

73



74



1
S. Maria di Ripalta sul Fortore

Su di una tenue altura (m. 64) emergente nella vasta campagna tra la riva destra del Fortore e il Lago di Lesina, è il «castello di Ripalta», una massiccia costruzione cinta dal verde, il cui prevalente assetto risale al Sette-Ottocento. Inglobata e in parte utilizzata dalle più tarde strutture, si cela la chiesa abbaziale di S. Maria, edificata al sorgere del Duecento in purissime forme cistercensi dai monaci di Casanova d'Abruzzo. Una leggiadra statua lignea della Vergine, venerata con il titolo di S. Maria di Ripalta, è ancora oggi oggetto di devozione da parte degli abitanti della zona. All'esterno, un piccolo abitato rurale occupa l'area dove un tempo insisteva il complesso di costruzioni legate all'attività agricola e zootecnica, a lungo fiorente, dell'abbazia (1).

Saggi sistematici da condurre sul terreno circostante, potranno stabilire quale fosse il sito della Ripalta medievale, posta al limite fra le terre bizantine e quelle longobarde, probabilmente inclusa nel programma di fortificazioni di centri come Civitate, Fiorentino, Dragonara e altri, attuato dal catapano bizantino Basilio Bojoannes all'esordio del secolo XI. È probabile che il sito fosse abitato già in età romana, per il convergere in esso del tracciato di antiche strade, evidenziato dalle fotografie aeree: in particolare il centro dové svilupparsi lungo la via che collegava *Teanum Apulum* (presso l'attuale S. Paolo di Civitate) con il suo porto, alla vecchia foce del Fortore.

Pressocché concordi gli studiosi parlano di un antico insediamento benedettino; ma non è affatto agevole stabilire quando (nel secolo XI?) il primitivo monastero di S. Maria fiorì sul poggio di Ripalta, in vista del monastero di S. Agata costruito a 3 miglia di distanza, sull'altra riva del Fortore, dai potenti Benedettini delle Tremiti. È invece noto che nel 1201 vi subentrarono i Cistercensi (2).

L'emergere di una nuova comunità monastica e l'esigenza di stabilire rinnovati equilibri di potere è denunciata nel 1222 dalla contesa accesasi tra il monastero di S. Giovanni in Piano e l'abbazia di S. Maria di Ripalta per il possesso della cappella di S. Nicola «de Profica» (3).

Da fitte testimonianze sappiamo che abati di S. Maria furono sovente chiamati dai pontefici a dirimere difficili contese e a sciogliere delicati nodi all'interno di altre comunità monastiche. Il Duecento segnò in effetto per la rinnovata abbazia il periodo di maggior prestigio e di massima fioritura (4).

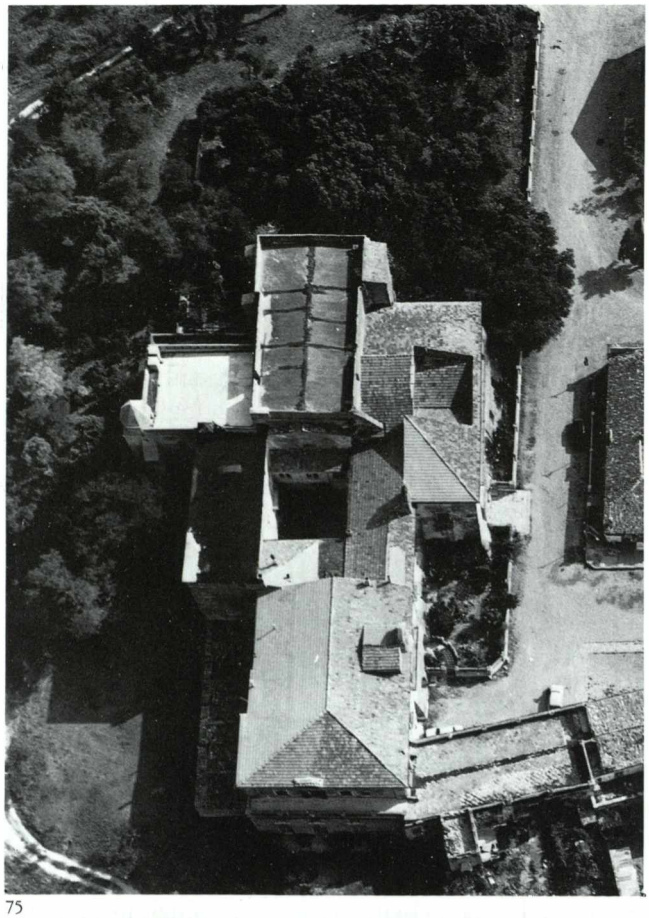
Sono questi del resto gli anni in cui si assiste all'onda di crescente penetrazione dei monaci bianchi nella Puglia settentrionale: va ricordato che nell'insediamento di S. Maria Incoronata, nei pressi di Apricena, si era trasferito nel 1218 il monastero cistercense di S. Spirito de Gulfiniano (costruito fra Troia e Foggia) e che nel 1232 il capitolo generale cistercense ratificò questo passaggio, riconoscendo Gulfiniano grancia di S. Maria Incoronata e questa dipendente da S. Maria de Ferraria (5).

Nel 1237 i cistercensi di Casanova d'Abruzzo, già dal 1201 in Ripalta, successero ai benedettini nell'abbazia delle Tremiti.

Più tardi, nel 1258, Cistercensi provenienti da S. Maria d'Arabona s'insediarono nel monastero «Sanctae Mariae de Monte Balneoli», nella diocesi andriese (6).

Essi ebbero il compito di riassestare le condizioni declinanti dei monasteri benedettini e di rinnovarne la floridezza, riaggregando e incrementando i già cospicui patrimoni immobiliari. La loro esperienza tecnica in campi diversi, dall'agricoltura all'idraulica, dalla zootecnia all'architettura li rese interessanti agli occhi dello stesso Federico II, volto a realizzare nell'arco degli stessi decenni il vasto programma di ristrutturazione del territorio e di impegno edilizio, che coinvolse l'intero Regno meridionale e con particolare intensità la Capitanata.

Non è noto se S. Maria di Ripalta sia stata oggetto



75

75 S. Maria di Ripalta: veduta aerea.
Nelle pagine precedenti:
71-74 S. Maria di Ripalta: braccio nord del transetto. Decorazione delle volte.

immediato dell'interesse dell'imperatore, se sia entrata cioè in quella rete di relazioni che egli intessé fittamente con l'Ordine a partire dagli anni venti: ma al vaglio di una verifica sul monumento emergono chiare e sorprendenti affinità con l'architettura federiciana, pugliese in particolare, di gran lunga più stringenti rispetto a quelle da tempo autorevolmente additate, e di recente ribadite, tra l'abbazia di Fossanova e Castel del Monte (7).

Si ignorano testimonianze dirette di un'attività edilizia dei monaci di Ripalta, non mancano invece le prove del loro impegno in qualità di agricoltori e di allevatori: ricordiamo le cospicue grancie presso «Casalenovum» e «in castro Rodi» e i possedimenti con oliveti, trappeti, mulini, peschiere, pascoli e animali di cui è discontinua traccia nelle fonti.

Che l'allevamento del bestiame costituisse, con la bonifica e la coltivazione delle terre, un'attività fondamentale per l'economia dell'abbazia, ce lo provano le immunità fiscali relative al pascolo concesse dagli Angioini, ma anche - episodio minuto ma non meno significativo - l'invio da Ripalta, nel 1309, di buoi e bufali per i lavori di costruzione della cattedrale angioina di Lucera (8).

I rapporti dell'abbazia sorta sul Fortore con la casa madre abruzzese continuarono anche nel Trecento: il 17 agosto 1307, essendo testimoni in S. Maria di Ripalta il cellerario maggiore Nicola de Cariato, il sotto priore Bartolomeo e altri monaci della comunità, venne rogato il documento con cui il procuratore di S. Giovanni in Lamis, alla presenza di Giacomo, abate di Casanova, s'impegnava ad avviare la causa di unione del proprio monastero con quello abruzzese. Nel 1311 l'abate di Ripalta ebbe da Clemente V il mandato di introdurre i Cistercensi di Casanova nel possesso di S. Giovanni in Lamis.

Dalle rade notizie relative al Quattrocento, risulta che i Cistercensi di Ripalta nel 1436 eressero in Serracapriola l'ospizio di S. Angelo. Nel 1470 è traccia di un cardinale commendatario: segno che a questa data i monaci avevano già abbandonato l'abbazia.

Degli ampliamenti o rifacimenti cui andarono incontro, nel succedersi degli accennati avvenimenti, gli edifici monastici non abbiamo notizie; è invece accertato che essi crollarono nel Seicento.

Nella descrizione dei danni provocati dal terribile terremoto che colpì la zona il 30 luglio 1627 si legge: «Vicino a questi luoghi (Civitate) fece il terremoto grandissime e profonde aperture, e specialmente sopra la riva del fiume Fortore dalla parte verso Serra, e fra le altre ve n'era una poco lontana da questa, e maggiore delle altre, che tirava verso S. Agata più di tre miglia di lunghezza. (...) Cadde parte de' dormitorj del Monistero della Badia di S. Agata, e dell'abitazione attorno al cortile dell'entrata; ed anche parte della Badia di Ripalta; ma ambidue rimasero all'impiedi le Chiese» (9).

Al disastro dové seguire un lungo abbandono, dal quale i possedimenti di Ripalta riemersero soltanto nel Settecento, grazie all'intervento dei Celestini.

Intanto nel 1720 era Commendatario di S. Maria di Ripalta P. Mondillas Orsini, nipote di Benedetto XIII; gli succedette Enrico Benedetto Stuart, Cardinale Arciprete di S. Pietro, che la censì ai Celestini di S. Severo per 500 scudi romani annui.

Le condizioni in cui si era nel frattempo ridotto il patrimonio immobiliare di Ripalta sono enfaticamente ritratte in una iscrizione di tono celebrativo datata 1773 (murata all'ingresso del rinnovato organismo architettonico) che ricorda il radicale intervento di bonifica operato dall'Abate Giuseppe Maria Turco di S. Severo, figura di gran rilievo, colto committente e amministratore avveduto (10).

Ai programmi di sviluppo agrario e di incremento dell'attività lavorativa, egli seppe conciliare un vivace interesse per le idee figurative del tempo (mutuate prevalentemente dall'ambito napoletano) e una note-

vole sensibilità per i fatti urbanistici. Il segno del suo gusto e della sua versatile cultura è nella chiesa e nel monastero dei Celestini di S. Severo, fastoso e solenne complesso edilizio, coerentemente e felicemente inserito nelle maglie ineguali del tessuto urbano medievale.
Grazie all'iniziativa dell'energico abate, una imponente opera di bonifica mutò «Ripaltae nemorosum latifundium latronibus, lupis serpentibusque infestum» in campi fertili. Con particolare insistenza - si avverte una specifica conoscenza agraria alimentata dalla erudizione classica - nella citata iscrizione si elencano le piante (spineti, roveti, macchie di carici) sistematicamente distrutte: «runcatis sterilibus dumetis senticetis carectisque».
L'eco della meritoria impresa risuona con fedeltà nei versi ingenuamente descrittivi del Fraccacreta: «Or fiorir que' Frati fecero Quel poder: cespugli, arbusti / Sbarbicar là, i boschi floridi / fer di viti, e spiche onusti, / Dove pria fra gli antri e sterpi / Visse l'Eco, e lupi, e serpi. / Che piacer vedervi a nuvole / Là muggir vacche, e vitelli, / Qua nitrir giumenti indomiti, / Là belar capre, ed agnelli...» (11).
Ma anche a Ripalta l'intervento celestino comprese opere architettoniche: a questo momento risale, infatti, non soltanto la veste di stucchi leggeri ancora visibile all'interno della chiesa, ma anche l'agglomerato di costruzioni che insistono là dove, secondo il progetto originario - forse mai completato - doveva sorgere il corpo longitudinale a tre navate.
Le vicende successive sono passate sul monumento lasciandone sostanzialmente immutato l'assetto.
L'isolamento nella campagna ondulata e tranquilla, l'impossibilità di visitare il monumento nella sua interezza - normalmente l'accesso è consentito soltanto alla chiesa - spiegano il lungo silenzio che ha velato S. Maria di Ripalta, citata negli studi relativi all'architettura cistercense soltanto sulla base, riteniamo, della menzione che ne fece nel 1920 lo Haseloff nella sua informatissima opera sull'architettura sveva nell'Italia meridionale.
L'unica studiosa ad aver preso diretto contatto con il monumento è la Wagner-Rieger che negli anni cinquanta ha fornito un primo contributo all'analisi dell'architettura (nei limiti delle parti consuetamente accessibili).
Nella sistematica rassegna degli insediamenti benedettini della Puglia compiuta in occasione della Mostra organizzata nel 1980 per il XV centenario della nascita di S. Benedetto, S. Maria di Ripalta ha rappresentato il documento più limpido e cospicuo della presenza cistercense nella regione e insieme la prova luminosa dei legami intercorsi tra Federico II e l'Ordine.
L'attesa occasione di visitare completamente il monumento ci consente ora di chiarire o ribadire ipotesi e parziali giudizi già espressi, e di completare il già annunciato studio monografico che potrà essere accompagnato dai rilievi fotogrammetrici (12).
La descrizione che segue ha lo scopo di leggere i caratteri fondamentali dell'edificio nel tentativo di restituirne il primitivo assetto e di farne risaltare la smagliante ricchezza di tessuto culturale.
La parte di chiesa oggi praticabile consta di un ambiente unitario formato dal coro a terminazione piatta, coperto da una volta esapartita, e dal quadrato dell'incrocio; la sacrestia cui si accede dal lato sinistro è una delle cappelle orientali aperte sul braccio nord del transetto. Una cornice continua taglia orizzontalmente le pareti del coro scavalcando i sostegni angolari e i pilastri. La parete orientale è illuminata da un ampio rosone che fiorisce al sommo di tre eleganti finestre, oggi murate, nella cui strombatura interna sono ricavate nicchie occupate da statue di Santi. A ovest dell'incrocio, là dove in origine doveva aver inizio la sequenza delle campate della navata centrale, una parete evidentemente posticcia funge da facciata, con semplice ingresso: essa è tesa come un piano inerte tra i pilastri occidentali del quadrato, cui si addossano, verso la navata, slanciate semicolonne pensili terminanti in «culots» e tagliate, allo stesso livello, dalla stessa cornice che cinge il coro: esplicita indicazione che le pilastrate dovevano continuare verso ovest riproponendo con chiara eleganza la soluzione adottata all'interno delle abbaziali di Fossanova e Casamari. A Casamari del resto riconduce, con diretta citazione, la volta esapartita che si flette sul coro (13).
Il transetto non rivela all'interno l'assetto originario: braccio nord e braccio sud sono infatti separati dal corpo della chiesa da due pareti aggiunte nel Settecento e poi suddivisi in ambienti non comunicanti fra loro. In particolare, il braccio meridionale è tagliato verticalmente da una parete est-ovest in due locali allungati già adibiti a rimessa delle carrozze e ad ufficio dell'amministratore: capitelli e strutture vi appaiono integri. Al piano superiore una biblioteca e stanze di abitazione hanno cancellato invece le alte volte medievali: un piccolo vano con una finestra che si affaccia nella chiesa consentiva a chi vi abitava di assistere alle sacre funzioni.
Il braccio settentrionale, anch'esso sezionato, ha subito una scansione e una utilizzazione diverse; a differenza dell'altro, come abbiamo potuto verificare di recente, esso conserva integro l'antico assetto. Abbiamo già accennato che la prima cappella a sinistra del coro è stata isolata e adibita a sacrestia, resa comunicante con la chiesa mediante un varco aperto a forza nella parete; il resto, l'altra cappella cioè e il transetto vero e proprio, costituiscono un unico vano a L, utilizzato come deposito. Alla seconda cappella introduce un arco acuto sorretto da pilastri con semicolonne

addossate, su cui fioriscono due capitelli di qualità eccezionale. A sinistra è un elegante capitello a crochets, in linea con gli altri numerosi che variati con ricca vena inventiva decorano le cappelle e la chiesa; a destra è il capitello più straordinario fra quelli conservati in Puglia e per l'eccezionale stato di conservazione e per la squisita fattura. Solo in Castel del Monte se ne incontrano di pari livello, ma segnati purtroppo da mutilazioni e devastanti lacune.
Le consuete foglie d'agave che si distribuiscono ariosamente a livello alternato intorno al liscio calato terminano con ciuffi di foglie d'edera scolpite con stretta aderenza al vero di natura: esse si sovrappongono e slittano in piani lambenti, racchiudendo in piccole fruscianti cavità grappoli di bacche minuscole (14).
La possibilità di visitare anche il piano superiore ha condotto a un'altra felicissima scoperta: l'originaria copertura del transetto (due crociere costolonate, pilastri parietali, corredo scultoreo) si conserva intatta in un vasto salone, cui dà luce la grande finestra aperta sulla fronte nord del transetto.
Qui, nell'angolo nord-ovest, si erge una torre scalare a sezione quadrata culminante in un prisma ottagono; nell'invaso circolare si avvita una scala a chiocciola perfettamente conservata. Il gioco serrato delle figure concentriche (quadrato, ottagono, cerchio) ribadisce la rigorosa trama dei rapporti geometrici sottesi a tutta la fabbrica e non può non richiamare le scelte consonanti che si operavano in pari tempo nei cantieri laici federiciani.
La sequenza eccezionalmente rivelatrice delle fotografie aeree eseguite in occasione della Mostra, consente una inedita visione delle costruzioni agglomerate intorno alla chiesa: sebbene assai stratificate, esse ricalcano con sorprendente chiarezza non soltanto il perimetro dell'impianto basilicale, ma nell'alzato riproducono anche i volumi della chiesa, corpo longitudinale compreso.
Anche per questa via si ripropone dunque l'interrogativo sull'antica vicenda costruttiva dell'abbazia; che la chiesa fosse stata edificata almeno in parte a ovest dell'incrocio lo facevano intuire alcuni elementi già notati dalla Wagner-Rieger: innanzitutto le due arcate ogivali (m. 7 di intervallo) inglobate nelle pareti nord e sud del cortile (m. 10,70x7,15) che si apre nel cuore dell'edificio, dinanzi all'attuale chiesa, evidente avvio dei valichi dell'originario corpo longitudinale; poi il muro nord, visibile dal giardino, che per tutto lo sviluppo longitudinale della costruzione appare tessuto in conci regolari fino all'altezza media di m. 1,50, e poi ripreso in materiale misto o mattoni (15).
Subito dopo l'attacco del transetto, in un tratto di muro più estesamente conservato, sembrano affiorare tracce di monofore (corrispondenti alle due prime campate della navatella) accecate con mattoni in occasione del restauro e della riutilizzazione dell'edificio. Ma il dato più cospicuo e probante abbiamo potuto verificarlo accedendo al primo piano delle abitazioni che si dispongono su questo lato, dove in parte sono ancora visibili volte a crociera pertinenti alle prime campate della navata settentrionale.
Salvo il profilo degli archi evidente nella parete del cortile, nell'ala meridionale (forse maggiormente colpita nel terremoto del 1627) non si riscontra una situazione analoga.
Non è facile stabilire fino a che punto gli elementi prima indicati (valichi della navata centrale, muro esterno nord, volte della navata minore) siano parti mutilate di strutture andate in rovina, ovvero parziale realizzazione di un progetto rimasto incompiuto. Ci sembra tuttavia che acquisti maggior spessore l'ipotesi già avanzata che per S. Maria di Ripalta, così come per S. Maria d'Arabona, nel vicino Abruzzo, la comunità cistercense decidesse per tempo di concludere la costruzione della chiesa non molto dopo l'incrocio: forse dopo la seconda campata?
La Wagner-Rieger, seguendo l'estensione del muro nord e iterando il modulo delle campate esistenti, propone una restituzione grafica dell'intera chiesa scandita in cinque campate (larghe m. 9 nella nave mediana, come il quadrato dell'incrocio; larghe m. 3,60, come le cappelle, nelle navate minori).
Riteniamo che l'imponente edificio che ne risulta, rivelato stereometricamente dalla ripresa aerea, se pur previsto nel primo progetto, non fu mai compiutamente costruito.
L'androne che dall'ingresso conduce al cortile interno è costituito da due campate quadrate, fra loro comunicanti, che si sviluppano a ovest del braccio destro del transetto. Separate da un robusto arco acuto su bassi pilastri con semicolonne recanti capitelli di genuina tradizione cistercense, esse si presentano tra loro strutturalmente disomogenee: la prima reca una volta a crociera costolonata, la seconda, verso il cortile, una botte acuta che occupa parzialmente, riducendone la luce, il primo valico delle navate.
Certi della contemporaneità tra le cappelle orientali del transetto e la campata con volta a crociera ora descritta, ci sembra plausibile l'ipotesi che questa costituisse in orgine una cappella d'ingresso al chiostro come, ad esempio, in S. Martino al Cimino (16) o nell'assetto romanico della chiesa abbaziale di Hauterive. La seconda, invece, potrebbe essere un'aggiunta posteriore, da far risalire a un diverso momento esecutivo (quello in cui fu decisa la sospensione della costruzione della chiesa?) o, forse, da ricondurre alla fase di ripristino degli edifizi abbaziali rovinati nel Seicento. Quanto al chiostro mancano prove per stabilire se esso fu almeno parzialmente eseguito. Sulla parete meridionale del coro, cinto da un giardino, un

76

77

76 *S. Maria di Ripalta: volta della navatella settentrionale.*
77 *S. Maria di Ripalta: cortile. Arcate del corpo longitudinale.*

grande affresco settecentesco rappresenta illusoriamente la prospettiva di un chiostro con figurette di monaci entro lo spazio finto e, sul fondo aperto, un tema paesistico desunto, si direbbe, dal vero, con una grande costruzione su un poggio (forse S. Agata).

Con S. Maria di Ripalta ci troviamo di fronte a un puro esempio di chiesa cistercense di tipo bernardino, forse eseguito da maestri usciti da Casamari.
L'ipotesi da altri avanzata di un preesistente edificio benedettino in parte utilizzato nella stesura cistercense, non ci sembra sostenibile data la organicità e coerenza del discorso architettonico e plastico pervenutoci; anche se come altrove anche in Puglia (v. la chiesa abbaziale di S. Maria nelle isole Tremiti) la trasformazione di precedenti organismi architettonici da parte dei monaci bianchi si tradusse in un magistrale intervento di restauro.
Se il limpido scandirsi delle strutture sul modulo del quadrato, gli spazi definiti dal disegno serrato di pilastri e cornici, legano la chiesa pugliese alle più pure architetture cistercensi di ascendenza bernardina, e più direttamente alle abbaziali del Lazio della linea di Clairvaux, il corredo scultoreo, di eccezionale livello, consente considerazioni stilistiche e proposte cronologiche che ci paiono singolarmente illuminanti per l'interpretazione di fatti di più generale portata.

All'interno delle cappelle del braccio sud del transetto e nella attuale sacrestia i capitelli a foglie d'acqua, di tipo arcaico, raggiungono singolare eleganza per la rarefazione dell'ultima corona di foglie intorno al puro volume del calato. Anche la tersa essenzialità dei capitelli a crochets notati nella cappella a ovest (che funge da ingresso) si lega al medesimo momento culturale.
Sono queste le parti da cui si cominciò a costruire: è infatti ricorrente che le cappelle orientali presentino nelle chiese cistercensi una decorazione plastica arcaica. Ciò rispecchia le consuete fasi esecutive che hanno inizio dalle cappelle minori, rese subito praticabili per ragioni liturgiche. Che il coro, opera di maggiore impegno, venga sopraelevato in un momento successivo, è nella norma. Del resto, ciò è una riprova del criterio modulare che caratterizza l'architettura cistercense non soltanto a livello progettuale, ma anche sul piano operativo.
Per questa via è stupefacente verificare con quanta chiarezza la lettura delle parti ornamentali conduca alla individuazione e alla scansione cronologica delle varie fasi della fabbrica, dai primi decenni sino alla metà del secolo, senza peraltro scalfire la granitica unità di concezione dell'insieme. Analogamente, di là dalla sostanziale omogeneità d'orientamento, affiorano fisionomie stilistiche di diversa estrazione.

Il segno esplicito della presenza di una maestranza pugliese, pur disciplinata dalla direzione monastica, è sulla parete nord del transetto, che guarda al vicino Fortore e al monastero di S. Agata situato sull'altra riva. Nella essenziale intavolazione della cortina tesa fra i contrafforti, la grande finestra appare spaesata, tolta si direbbe dalla fronte absidale di una cattedrale: ciò soprattutto per l'archivolto a fogliame sostenuto da colonnine (oggi scomparse) portate da leoni stilofori emergenti a mezza figura. Nel nastro che cinge all'esterno la finestra, tessuto di fitte formelle floreali variate con inesauribile fantasia, folti fioroni - del consueto repertorio diffuso tra XII e XIII secolo in Capitanata ed Abruzzo - si mescolano a fiori preziosamente fogliati, a nodi di germogli e a carnosi racemi, somiglianti ai motivi vegetali che si assiepano sulla lunetta del portale maggiore e sui noti plutei dell'abbaziale di Casamari.
Tale parentela - da estendere, verisimilmente, all'arredo originario interno, completamente cancellato - dà maggior spessore alla ipotesi che da Casamari uscissero *magistri* architetti e scultori, la cui opera deve essere ancora riconosciuta in molte fondazioni cistercensi del primo Duecento (17).
Il sopracciglio intagliato a fogliami, di esplicita intonazione pugliese (i più diretti confronti conducono a Foggia, a S. Severo, a Termoli), poggia su espansi capitelli a crochets, le cui colonnine, un tempo chiuse a mezza altezza da anelli, sono scomparse: ad esse apparteneva quasi certamente il frammento di colonnina tortile in breccia corallina che quattro anni fa abbiamo visto abbandonato in giardino su un mucchio di detriti.
Lo strombo profondo della finestra si conchiudeva all'interno con un'altra coppia di colonnine, i cui capitelli, in parte visibili affiorano dal cemento di una bifora aggiunta in un restauro di questo secolo. I leoni laterali costituiscono la prova più manifesta della presenza di *magistri* reclutati in loco. Ad onta del loro aspetto arcaizzante, le assonanze maggiori le abbiamo incontrate in opere databili intorno alla metà del Duecento: in particolare nei leoni della finestra absidale e nel simbolo dell'Evangelista Marco collocato sotto la volta del coro, nella cattedrale di Troia, e ancora nei leoni, di chiara marca pugliese, che sporgono dalla finestra, sulla facciata della cattedrale a Sessa Aurunca.
La sostanza culturale muta sorprendentemente se si passa a considerare la parete del coro, dove si allarga un luminoso rosone dalla cornice finemente scolpita all'interno e all'esterno. La duplice corona di fusarole e palmette secondo noi conduce a Castel del Monte, alle tre finestre che si affacciano sul cortile, esemplari per la concezione classica della forma, per la chiarezza geometrica nella tessitura delle parti (18).
La notevole ampiezza (è andato purtroppo perduto l'originario traforo) pone a buon diritto la rosa di Ripalta fra i modelli cui andavano guardando nel Duecento i *magistri* delle cattedrali pugliesi: forse è la cattedrale di Troia a serbarne la più fedele memoria, anche nel disegno degli archi intrecciati e nel profilo dei capitelli.
Al disotto del rosone si allineano in sequenza simbolica tre slanciate monofore strombate, con colonnine laterali ripetute anche all'interno. Nel taglio elegante riecheggiano le tre finestre della parete orientale, nella sala capitolare di Casamari. A impreziosirle concorre la decorazione scultorea; i capitelli dal calato slanciato attingono a un repertorio ornamentale di notevole ricchezza e varietà.
Da questo momento, ai confronti possibili con altre fabbriche cistercensi (Casamari, Fossanova, S. Galgano in particolare) si accompagnano sempre più serrate relazioni con le sculture di Castel del Monte e, in qualche caso, di Lagopesole e Capua.
Nella prima finestra si fronteggiano un capitello con due ordini di foglie un tempo terminanti in boccioli, delle quali una serba all'apice una testina umana, e un altro con due corone di palmette elasticamente flesse verso l'alto, fino a lambire con chiaro effetto naturalistico la tavoletta dell'abaco.
Nella terza finestra i crochets dei capitelli serrano la foglia terminale fra due elastiche spirali o avvolgono pampini attorno a densi boccioli.
In quella centrale i turgidi crochets si aggrumano in foglie venate racchiudenti frutti o si flettono elegantemente in mossi germogli lobati. Qui una rigogliosa corona di foglie, due per ciascun concio, con apice bipartito e grosso boccio ricurvo nel mezzo, riveste l'archivolto: dalla chiave si affaccia una testa maschile dal volto atteggiato a un lieve sorriso.
I capitelli che adornano lo strombo interno delle tre finestre, variano ulteriormente i temi vegetali, con una ricchezza che si può riscontrare soltanto nella fase matura della decorazione plastica di Fossanova e in S. Galgano.
Se il rapporto di continuità con i modelli diffusi in ambito cistercense è indubbio, il senso di rigogliosa vegetazione più volte notato rimanda a fatti inequivocabilmente federiciani. Le foglie che si accartocciano e si flettono, nervose o lambenti, sono studiate da piante reali e al reale guarda anche l'elemento umano che timidamente fa capolino nel corredo scultoreo della chiesa.
L'inserto della testa del motivo vegetale può richiamare i notissimi capitelli del chiostro di Casamari con testine emergenti dal fogliame (anch'essi eccezionali nel repertorio tradizionalmente aniconico della scultura cistercense), ma ben più efficaci riscontri si rintracciano in ambito federiciano: per la presenza di piante

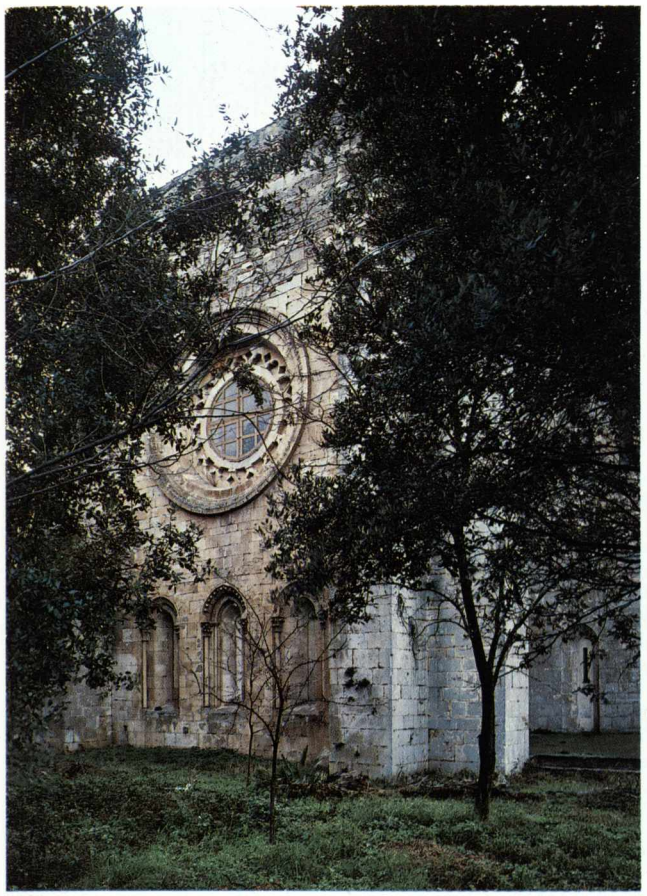
viventi di analogo tipo si vedano in Castel del Monte i capitelli delle sale del pianterreno, quelli del portale, numerose chiavi di volta, ma soprattutto le straordinarie finestre sul cortile.
Ci sembrano degni di nota anche i «congés», elemento usato con larghezza nell'architettura borgognona a mediare l'incontro di costoloni, archi e cornici. A Ripalta essi appaiono negli archivolti delle finestre, variati con gusto ed eleganza.
Una sensibilità di ugual segno è avvertibile in Puglia a Castel del Monte, dove dall'analisi dei dettagli emergono inesauribili raffinatezze e preziosità: ovunque, nel castello, si rivela con coerenza una volontà di risolvere in armoniosa gradualità, «musicalmente» diremmo, il trapasso da strutture verticali ad elementi orizzontali - si vedano in particolare i costoloni delle volte e gli archivolti delle finestre - con un senso di elastica continuità strutturale, come di organismo vivente.
È lo stesso intento e la stessa esigenza, ci sembra di vedere, che nei capitelli muove i germogli a superare i confini del calato, per legar questo in un vivo contatto, all'abaco o alla parete; o che solleva ariosamente le ciocche dei capelli nelle note teste-mensole della terza torre, sino a sfiorare cornici e pareti, nel fluire ininterrotto e armonioso delle forme.
A questo punto è forse legittimo affermare che la parete del coro di Ripalta riassume in termini di chiarezza esemplare l'altissima lezione che per sollecitazione imperiale uscì dalla sfera monastica per andare a suscitare altrove nuove energie, ma segnala anche, con evidenza, l'intelligente disponibilità dei cistercensi a ricevere dall'esterno, ad arricchire cioé di inedite acquisizioni (tratte dal gotico da cattedrale e dal *milieu* svevo), la loro già copiosa tradizione culturale.
In questa ottica vanno considerati gli echi federiciani colti nelle sculture di Fossanova e di S. Galgano (19).
All'interno della chiesa, sui capitelli dei pilastri trionfa il ricco repertorio cistercense, a volte ravvivato da motivi di particolare freschezza. Anche qui va sottolineata la presenza di qualche scultura figurata: sul secondo pilastro meridionale si affaccia un monaco a figura intera in atteggiamento di atlante (forse il *magister*?); il «culot» della semicolonna del primo pilastro nord termina in una testa maschile con una sorta di corona di foglie di fico; il pendant a sud presenta due mani protese, nell'abbreviazione suggestiva, consueta in area cistercense, dell'immagine e della funzione dell'atlante.
Le volte del braccio nord del transetto riflettono la medesima situazione: ai lati dei capitelli a crochets, i peducci accolgono forme umane rese con una plastica essenziale e abbreviata: telamoni, acrobati, teste, ancora una mano nel gesto di sorreggere le strutture sovrastanti, sino a una rarissima raffigurazione di contenuto moraleggiante, dove intorno a un monaco a mezzo busto guizzano tre mani, la prima per tirare il cappuccio, la seconda per afferrare la lunga barba, la terza chiusa a pugno per percuotere. Va precisato che anche se la presenza delle figure umane si infittisce, ad esse è sempre assegnato un ruolo e un posto sommesso nel vasto complesso ornamentale. Né esse sembrano essere sfiorate dalla trascinante verità di natura che ravviva invece tanta parte delle sculture con motivi vegetali. In ciò si può riconoscere la perdurante resistenza dell'Ordine ad accogliere temi figurati nella decorazione dei chiostri e delle chiese. L'eco della tonante invettiva e dello sdegno ammirato di Bernardo di Chiaravalle di fronte alle sculture (uomini e mostri) dei monasteri cluniacensi non si è ancora spenta sotto le severe volte di Ripalta.
Fra le sculture menzionate si distingue soltanto, per forza e pregnanza plastica, la testa cinta di foglie che si protende con veemenza dal primo «culot»: la riduzione della forma al volume essenziale (v. il robusto collo proteso, l'ovale fermo, le orbite rese geometricamente), ha una forza di astrazione che ben si concilia con la concezione geometrica della forma propria dell'ambito cistercense, senza attenuare la vitalità della testa, cui la corona di foglie aggiunge un tocco di verità naturale. Il notevole livello raggiunto con sobri mezzi espressivi, conduce a raffronti con opere di pura referenza federiciana: il serto di pampini su una chiave di volta in Castel del Monte, alcune teste di Capua, le foglie di fico germoglianti su due mensole, al pianterreno di Lagopesole.
Le possibilità di riscontro con la produzione federiciana, abbiamo visto, si fanno fitte e sorprendentemente chiare nella parete orientale del coro: indizio di una fase più avanzata dei lavori, da collocare forse tra il quarto e il quinto decennio, e insieme prova per noi persuasiva di un rapporto di reciprocità tra maestranze cistercensi e federiciane. Anche la testa del primo culot ne reca il riflesso.
Ma il suggello di questo scambio fecondo, suscitatore di nuove energie, è rappresentato dallo straordinario capitello con foglie di edera posto all'interno del braccio nord del transetto e oggi riemerso incontaminato dopo secoli di oblio (20).
Il rinvio più convincente, per consonanza e intensità di linguaggio, è ancora a Castel del Monte, nella ghirlanda di pampini e uve del fauno orecchiuto sulla chiave di volta di una sala terrena, o più propriamente nei capitelli in breccia corallina della finestra che sovrasta il portale: dalle grosse coste delle foglie a crochets qui germogliano pampini di squisita fattura e freschezza naturalistica. Per essi il legame già sostenuto (nei nostri primi studi sull'argomento) con le esperienze maturate nei cantieri di Reims e della Sainte-Chapelle appare sempre più persuasivo (21).
Trovare ora a Ripalta il segno non mediato di espe-

78

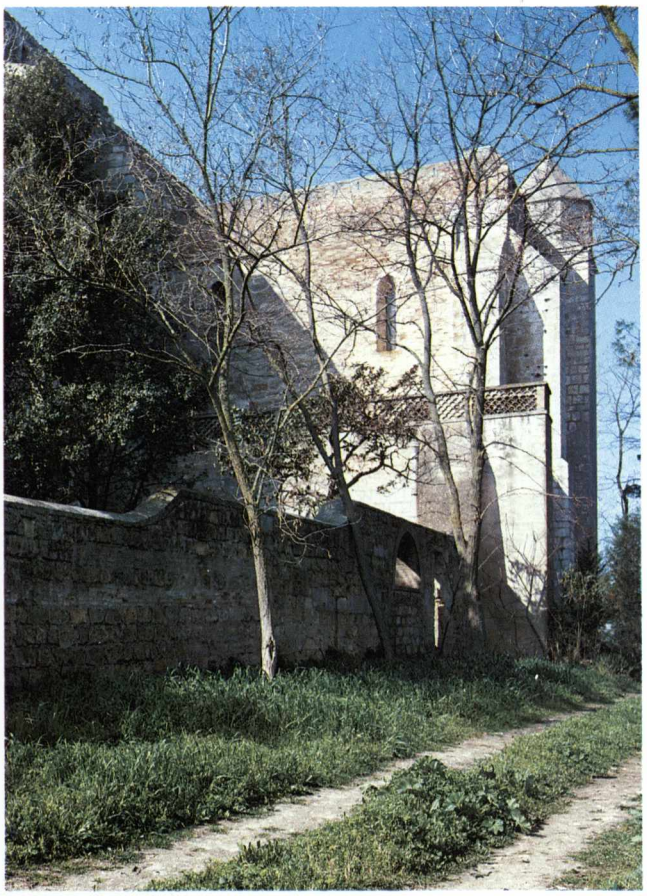
79

80

78/79 S. Maria di Ripalta: finestra della fronte nord del transetto (particolari).
80 S. Maria di Calena (Peschici): rosoncino.
81-84 S. Maria di Ripalta: esterni.



81



82

83

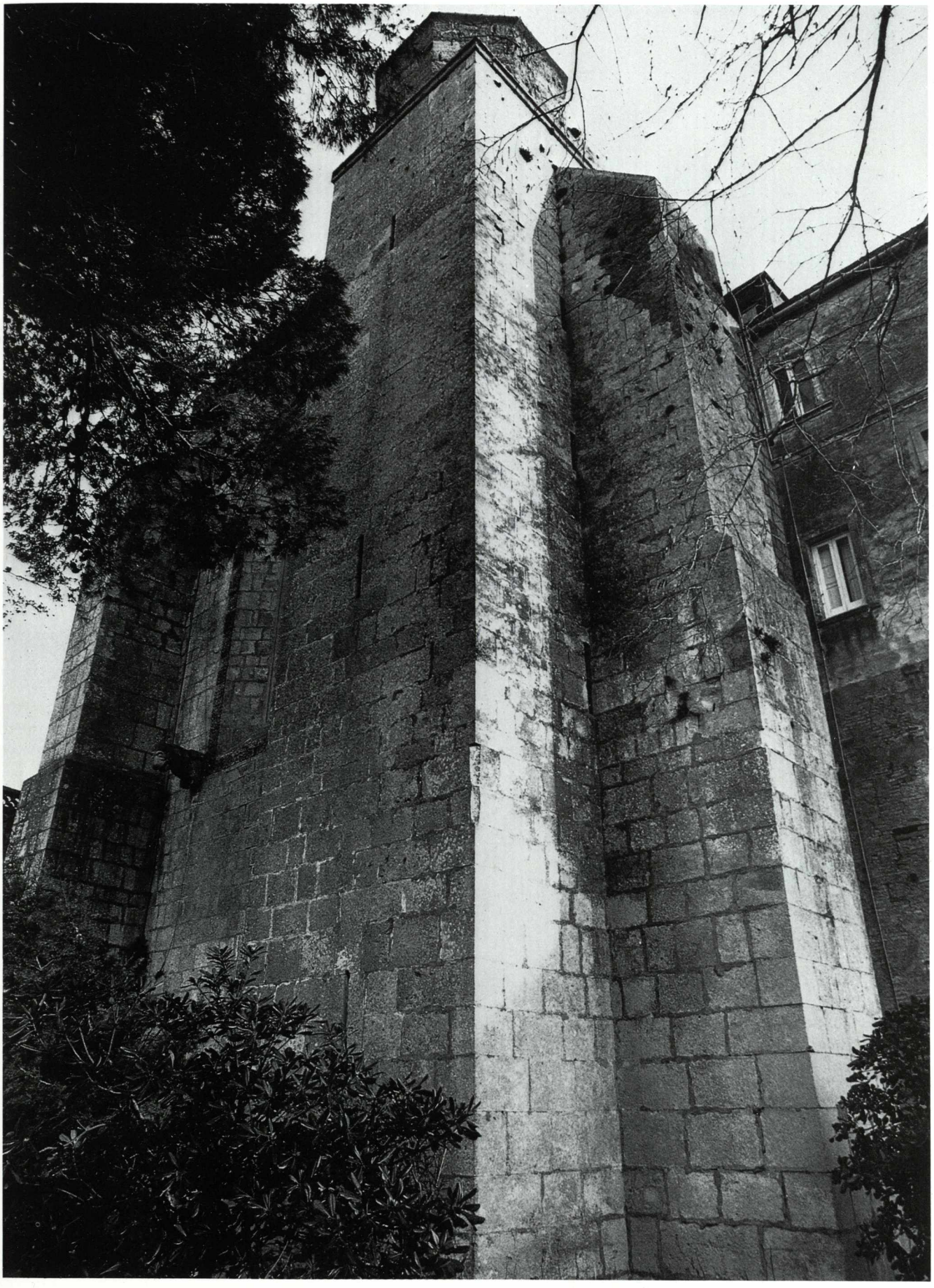
84

rienze culturali maturate nei cantieri delle cattedrali gotiche è ancora più sorprendente: sulla linea del rinnovato interesse per la natura, un tema vegetale assai precipuo dei cantieri delle cattedrali passa, secondo una formulazione naturalistica di identico timbro, in un cantiere cistercense del Regno meridionale. È l'esito brillante ed esplicito dell'incontro con un maestro educatosi a Reims, forse immigrato in uno dei grandi cantieri attivi negli stessi anni nelle terre settentrionali dell'impero, di qui passato in Puglia al seguito o al servizio di Federico II.
Anche la presenza a corte di frate Elia a partire dal 1239 (22), o la sosta di studio di Manfredi a Parigi nel 1245, può essere assunta come occasione di un contatto con l'ambiente artistico parigino, per i riflessi che se ne possono cogliere sia nella scultura sia nella miniatura.
Se è come riteniamo, a Ripalta prende spessore e luminosa evidenza un anello di fondamentale importanza della catena che a partire dagli anni venti del secolo lega la cultura federiciana a quella cistercense. Più felicemente e più esplicitamente che altrove qui le due culture si stringono in un saldissimo nodo, sì che S. Maria di Ripalta si rivela la più «federiciana» delle costruzioni cistercensi e, alla luce degli stessi fatti, Castel del Monte appare, a sua volta, come la più cistercense delle architetture federiciane.
Di segno cistercense è la rigorosa geometria degli spazi e la tersa intelaiatura strutturale; a Ripalta, come abbiamo visto, rinviano con evidenza le eleganti finestre sul cortile, per la classica misura dell'archivolto ornato da ovuli e palmette, per i capitelli dagli elastici crochets; a Fossanova e a Casamari trovano paralleli i capitellini a quattro foglie lisce, posti a sorreggere le volticelle di un ambiente minore a pianterreno, e le porte che immettono nel cortile.

Testimonianze documentarie inequivocabili da tempo individuate parlano del rapporto tra Federico e i Cistercensi.
Già lo Haseloff aveva raccolto e posto a fuoco i dati su cui fondare ogni analisi successiva: il noto passo della Cronaca di S. Maria de Ferraria; la presenza fra il 1238 e il 1240, nel cantiere di Capua, di *Domnus Bisancius* cistercense; e altri fatti di non minore importanza, come le soste di Federico a Casamari, l'attività dell'abate Giovanni nella cancelleria imperiale, i benefici concessi da Federico II alle abbazie cistercensi, il passaggio a questi di abbazie benedettine, la notizia riportata da Mattheus Paris che in punto di morte l'imperatore volle indossare l'abito cistercense (23).
Qualche altro dato è ancora possibile aggiungere, alla ricerca delle occasioni di un contatto diretto, avvenuto nella stessa Capitanata.
La frequenza in questa terra di *domus ad sollatia deputatae* e di regie masserie, testimonia tangibilmente l'aperta predilezione, del resto espressamente dichiarata, da parte di Federico II. Nel suo fitto, incessante andirivieni nel Regno meridionale, le soste nelle *domus* e nei monasteri della Capitanata scandiscono le pause invernali e primaverili; dal Natale 1222 al gennaio del 1243 Apricena è la residenza diletta fra tutte; qui Federico amò talvolta trascorrere anche le festività di Natale e di Pasqua. Nel 1240, fra marzo e aprile sosta all'Incoronata; qui ritorna nel gennaio del 1242; nel novembre del 1241 è «apud sanctum spiritum (de Gulfuniano)». Come abbiamo già ricordato, in questi luoghi era fitta la presenza di monaci cistercensi, e il monastero di S. Spirito de Gulfiniano aveva già goduto di privilegi da parte di Federico II.
Non va tralasciato che è questo il tempo (a partire dal 1240) in cui i lavori nel cantiere di Castel del Monte sono in pieno fervore.
Come emerge dal nostro precedente commento, siamo convinti che il cantiere monastico di S. Maria di Ripalta (ormai nella fase conclusiva) e quello federiciano del castello «apud Sanctam Mariam de Monte», operassero contemporaneamente e con reciprocità di fecondi scambi. Nella mobilità di maestranze laiche e di maestranze cistercensi va visto il riflesso di un orientamento sorprendentemente consonante fra committenti dell'una e dell'altra parte.
In modo del tutto inconsueto fatti culturali di qualificazione specificamente federiciana possono essere estesi a un altro contesto. Prova ancora una volta della autorevole originalità dell'arte promossa da Federico II e della forza stimolatrice che essa diffuse anche in ambiti ideologicamente estranei alla corte. Fu il freno ideologico, come abbiamo prima notato, a non consentire l'ingresso nel chiostro di Ripalta della scultura figurale, che invece Federico II sollecitò alla stretta aderenza al vero di natura fino al recupero del ritratto.

Altri edifici, sia legati all'Ordine che estranei ad esso, recano il segno inconfondibile dell'opera dei monaci cistercensi: pensiamo per un verso all'arioso coro gotico innestato alla chiesa benedettina di S. Maria delle Tremiti e alla seconda chiesa di S. Maria di Calena (24), per l'altro alle strutture superstiti della cattedrale di Rapolla e alla chiesa superiore di S. Guglielmo al Goleto (25). Ma l'eco di forme cistercensi si avverte anche altrove, in chiese come il S. Giovanni di Matera e il S. Sepolcro di Barletta, la cattedrale di Altamura e S. Maria Maggiore di Lanciano, o nelle stesse rovine di S. Nicola di Casole, per non tralasciare le soluzioni strutturali fatte proprie dall'architettura francescana.

85 S. Maria di Ripalta: torre a terminazione ottagona.



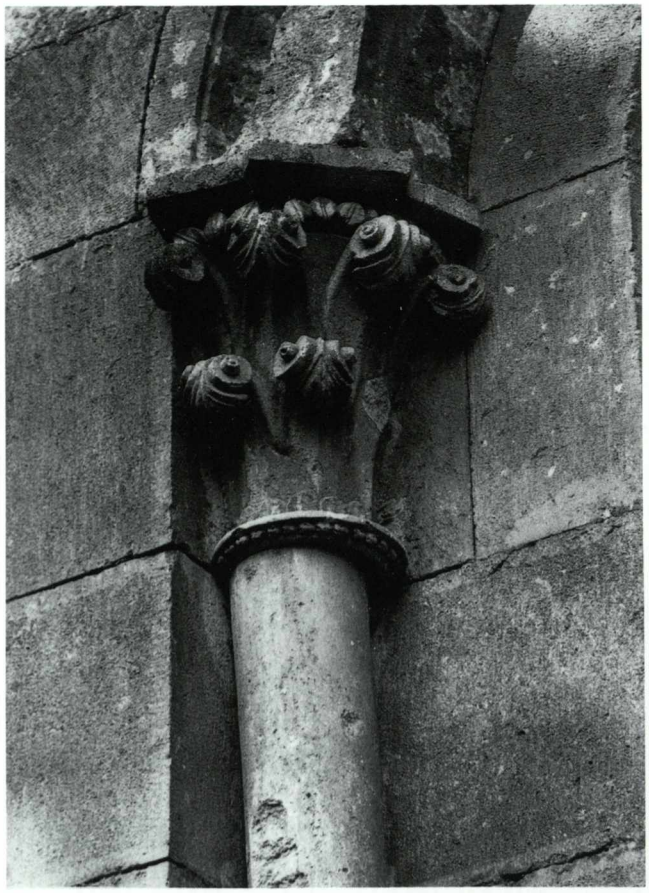
85

86

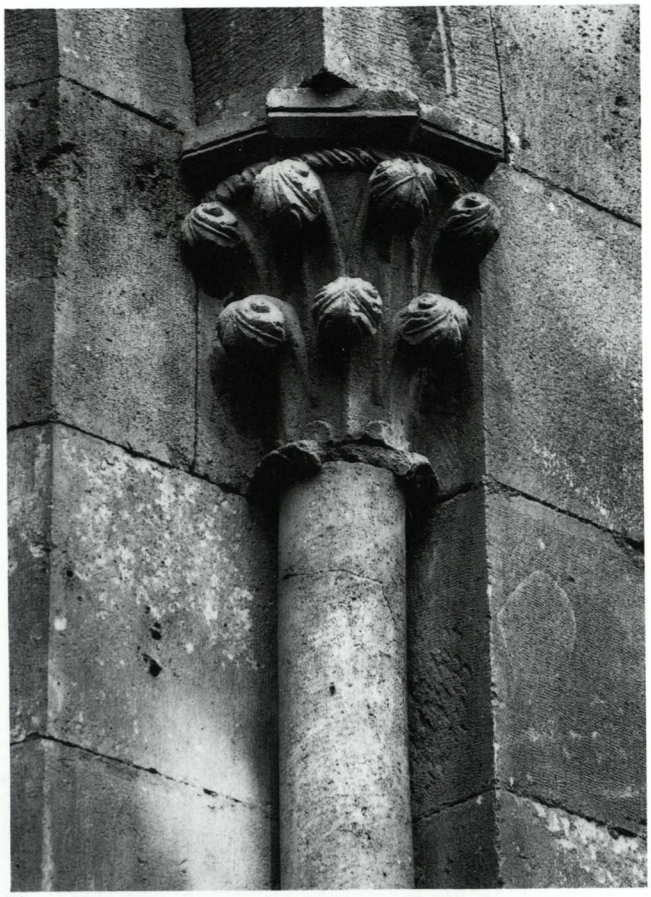
86 S. Maria di Ripalta: parete del coro, finestre.
87 S. Maria di Ripalta: capitello nel braccio nord del transetto.

Nelle pagine successive:
88-91 S. Maria di Ripalta: parete del coro. Capitelli della prima e della terza monofora.
92-94 S. Maria di Ripalta: parete del coro. Monofora centrale (particolari).

87



88



89

90

91

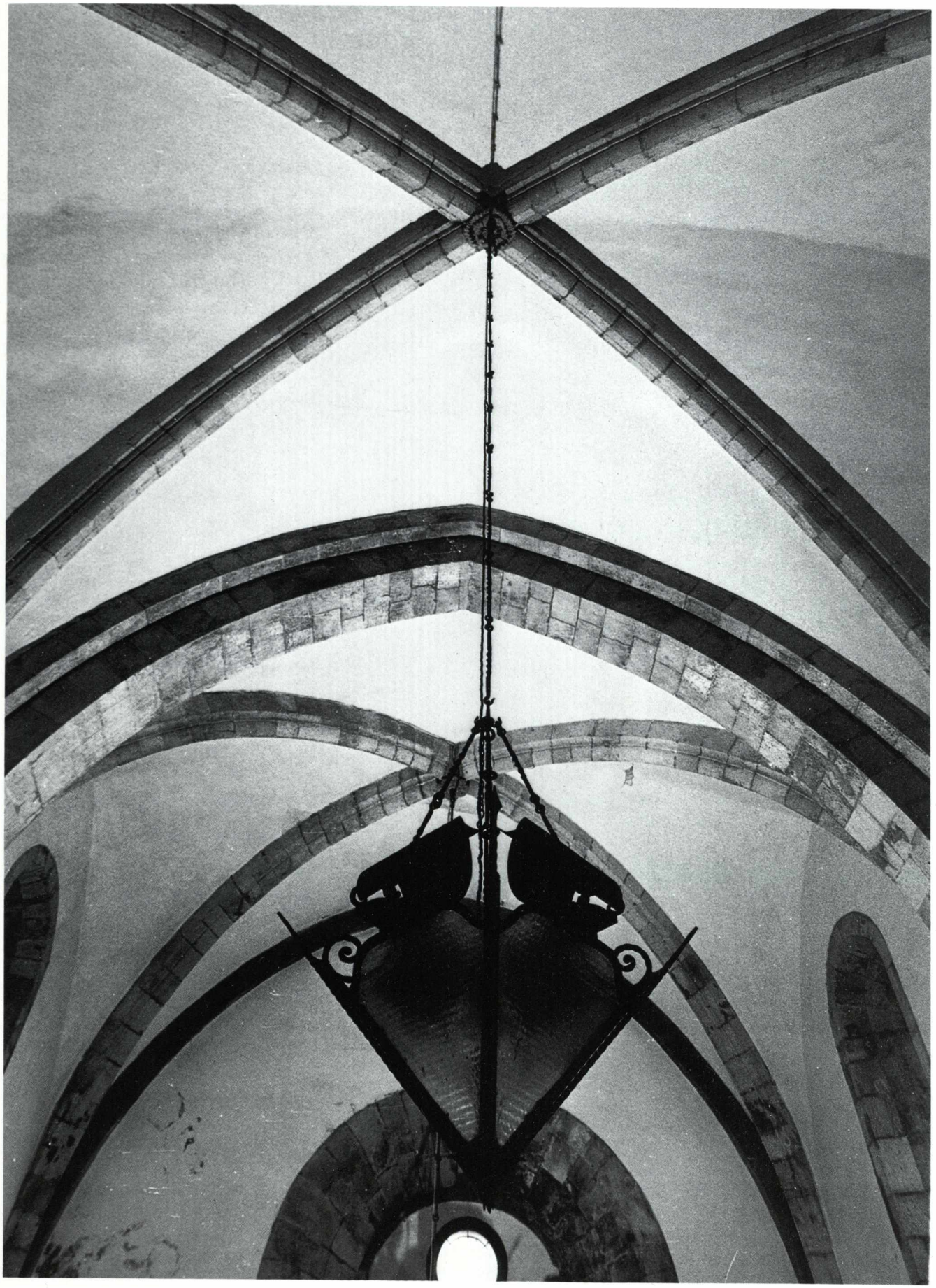
92

93

94

95

95 S. Maria di Ripalta: volte del coro e dell'incrocio.
96 S. Maria di Ripalta: volte del braccio nord del transetto.

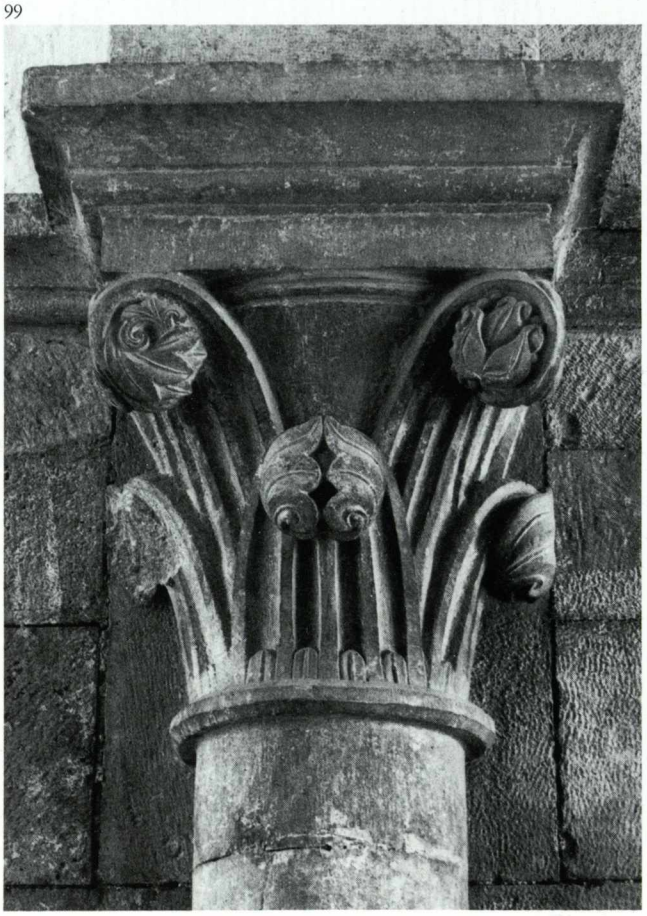


96

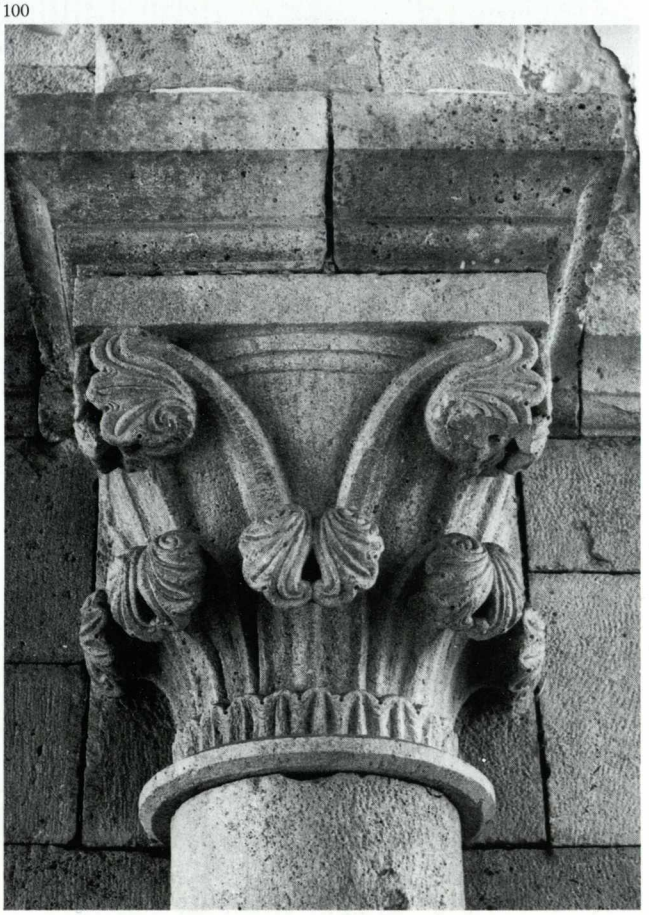
97

98

99



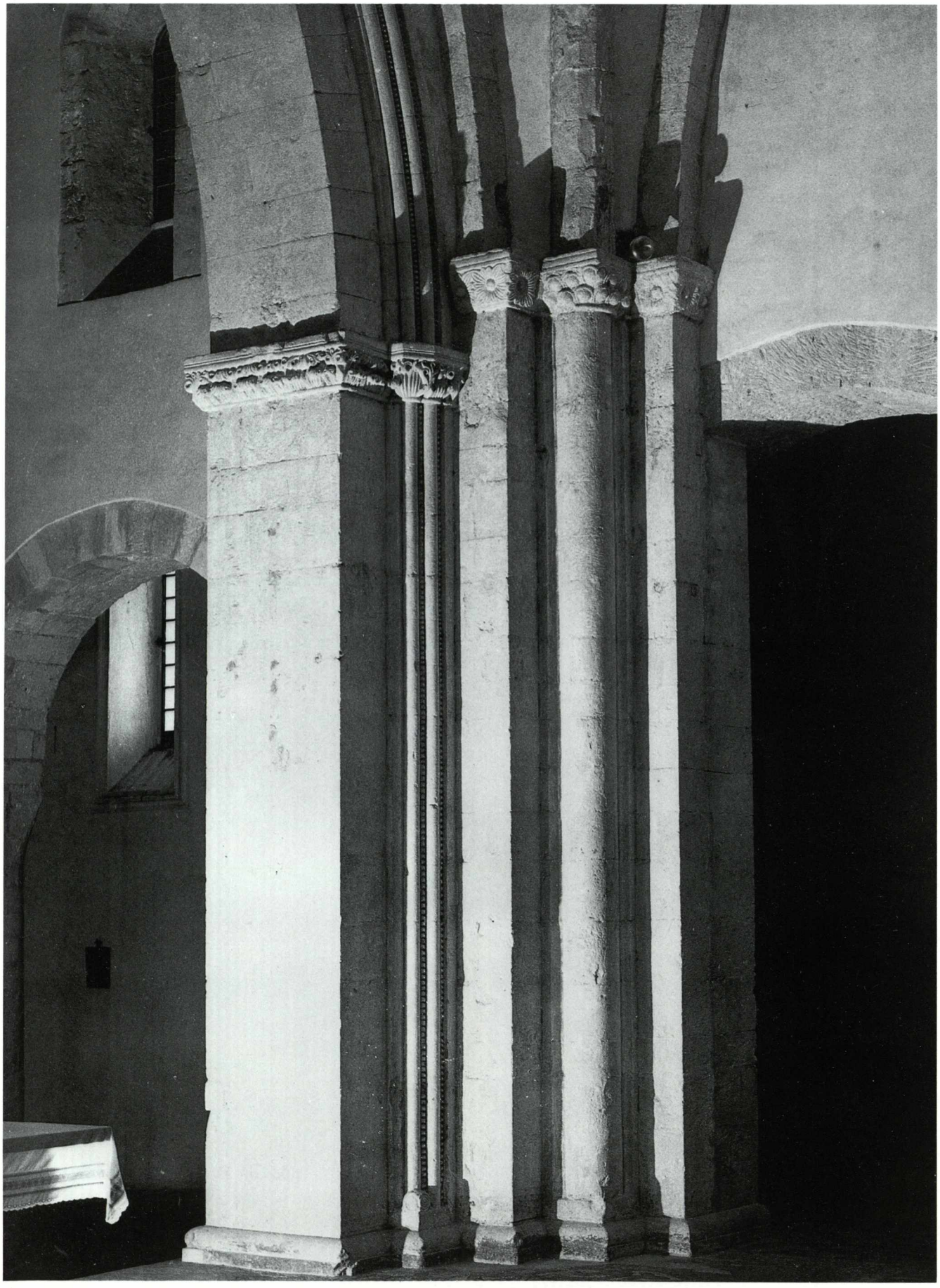
100



101
102

97-100 S. Maria di Ripalta: capitelli.
101/102 S. Maria di Ripalta: pilastro e culot della chiesa.

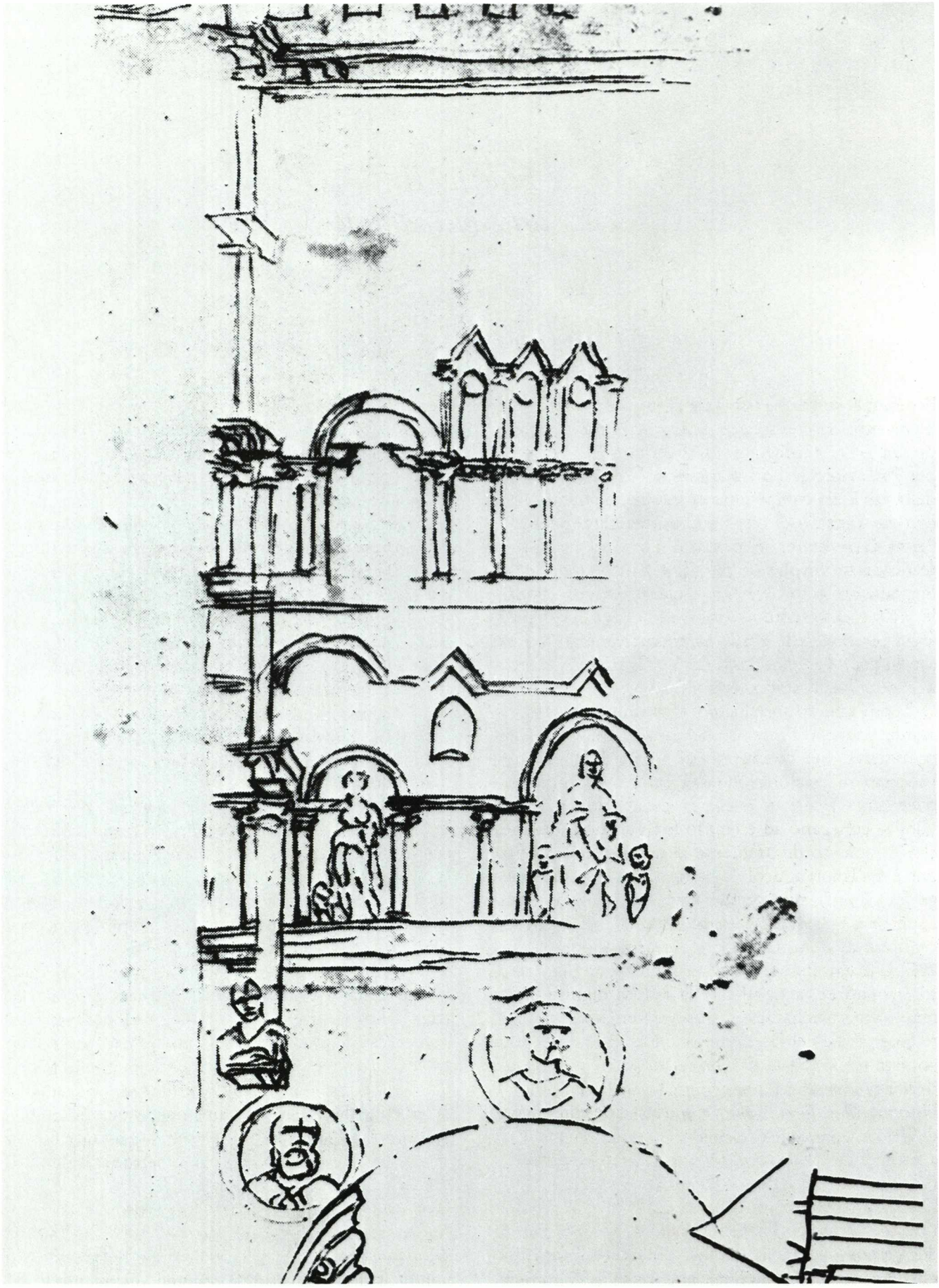
Nella pagina successiva:
103 S. Maria delle Tremiti: pilastro del coro cistercense.



103

CAPITOLO III

ARTE E POTERE NEL REGNO MERIDIONALE



104

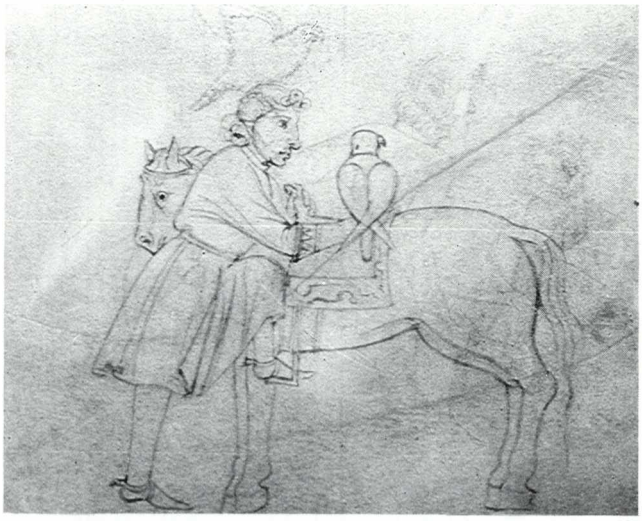
1
Federico II e le «artes mechanicae»

Federico II tessè una fitta rete di rapporti con il mondo fervido ed eterogeneo delle «artes mechanicae», per un verso guadagnandosi il titolo di *artifex peritus*, per l'altro reclutando *magistros mechanicarum artium* della più varia competenza ed estrazione e stabilendo con essi contatti diretti e inconsuetamente vivaci.
Prima di inoltrarci nel nostro discorso va rapidamente ricordato l'evolversi, fra XII e XIII secolo, dell'atteggiamento generale nei confronti del lavoro manuale: il Duecento si muove ormai sulla linea delle valutazioni positive delle «artes mechanicae» maturate nel secolo precedente, si tratti dei Vittorini, dei Chartriani e dei filosofi arabizzanti (1).
Di là dell'ambito speculativo, altre numerose testimonianze provano il mutare delle mentalità e dei comportamenti nei confronti dei mestieri: al generale processo di rivalutazione del lavoro manuale (per contrasto si pensi all'ideologia romana del lavoro servile) si collegano ad esempio le figurazioni dei mesi che si ispirano direttamente al mondo delle campagne e dei lavori agricoli; a partire dal XII secolo emerge fra gli artigiani la figura dell'architetto, del quale conosciamo la qualificazione culturale, di segno enciclopedico, e intorno a cui avvertiamo sempre più esplicite le manifestazioni di un crescente apprezzamento (2); inoltre, a significare la diffusa dignificazione delle «artes mechanicae», accade di imbattersi in opere biografiche del Duecento in cui la figura del protagonista viene lodata non soltanto per la conoscenza delle arti liberali, ma anche per l'esperienza tecnica. Il binomio *liberalis-mechanica* è sentito cioè come segno di arricchimento vicendevole e completamento, fino a risolversi in motivo d'onore e di grande merito.
Al principio del XIII secolo nella «Vita Hugonis de Noeriis» (Vescovo di Auxerre dal 1183 al 1206) l'autore, un canonico Eustachio, celebra la vasta cultura del Vescovo, lodevole perché abbracciava le arti liberali e meccaniche; non diversamente nella «Vita Beati Bernwardi Episcopi et Confessoris» di Thangmar, dove si legge: «Et quamquam vivacissimo igne animi in omni liberali scientia deflagraret, nichilominus tamen in levioribus artibus quas mechanicas vocant studium impertivit» (3).
Quanto a Federico II, non c'è dubbio che la fama dell'imperatore *artifex* vada al di là della mitica immagine, cara all'ideale epico popolare del Medioevo, dell'infanzia povera dell'eroe (si ricordi Sigfrido presso il fabbro) e anche trascenda il repertorio genericamente celebrativo tributato al sovrano.
Per l'evidenza dei nessi tra scienza e tecnica, l'esperienza di Federico *artifex* deve anzi essere considerata congiuntamente alle conoscenze estese di Federico *philosophus*: ciò del resto sostanzia i giudizi, eccezionalmente consonanti al proposito, espressi dai contemporanei.
Il più immediato riferimento all'esperienza di Federico II nelle arti meccaniche è nel noto passo della Cronaca di Riccobaldo da Ferrara: «Fuit autem Fridericus (...) super homines prudens, satis literatus, linguarum doctus, omnium artium mechanicarum, quibus animum advertit, artifex peritus. Aucupiis avium maxime delectabatur» (4).
Elogio che risuona con trasparente fedeltà nel frammento della versione italiana del *Tesoro* di Brunetto Latini (XIV secolo), là dove si legge: «E sovra gli altri uomini fue di grande onore, maravigliosamente savio e bene articuloso, pieno di scienza e di grande filosofia. Parlò di nove linguaggi e di sette seppe la scrittura, ed ebbe il suo cuore di tutti e sette membri di filosofia sovra gli altri uomini. Seppe di guerra, e fue cavalcatore e mascalcieri ed ebbe in sé tutte bontadi di mestieri di mano fare» (5).
La conoscenza naturalistica e il rigoroso metodo sperimentale che l'imperatore dimostra nel *De arte venandi cum avibus*, da soli giustificherebbero abbondantemente le lodi dei contemporanei, distraendole dal

piano genericamente celebrativo o mitizzante.
In linea con la fervida vita scientifica che caratterizzò Toledo nel XII secolo, egli raccolse traduttori dall'arabo e dal greco, favorendo la diffusione delle opere naturalistiche di Aristotele; chiamò intorno a sé scienziati esperti in medicina, zoologia, fisiognomica, astrologia, astronomia, matematica, fisica, filosofia. Egli stessò coltivò o nutrì vivo interesse per vasti campi dello scibile: si ricordino i problemi di pura matematica che egli propose in Siria al Malik al-Kamil; i quesiti di ottica rivolti a dotti egiziani; le «questioni siciliane» di cosmologia, psicologia e metafisica poste al califfo almohade ar-Rashid.
Amò inoltre la musica, la danza, la poesia, componendo versi egli stesso. Praticò tutta la vita l'arte della caccia (6).
Subì sempre vivissino il fascino delle invenzioni tecniche, anche se, come è stato notato, non ne favorì la utilizzazione pratica: «il mecenatismo federiciano assorbe agli svaghi e alle esigenze della corona gli slanci della scienza» (7).
Interesse e curiosità particolari egli nutrì per le macchine ingegnose e strane. Lo straordinario orologio astronomico che ebbe in dono dal sultano di Damasco nel 1232, gli fu caro quanto suo figlio Corrado: «era una macchina di costruzione meravigliosa... appariva all'interno un globo celeste nel quale le figure del Sole, della Luna e degli altri pianeti, riprodotti con la maggiore abilità, si muovevano, azionati da un sistema di pesi e di ruote, in modo che, ripassando a intervalli determinati, indicavano l'ora tanto di notte quanto di giorno con infallibile precisione; e i dodici segni dello zodiaco con certe caratteristiche appropriate che si muovevano col firmamento contenevano in se stessi il moto dei pianeti». Ancora il sultano «gli donò un albero d'ariento dorato, di lunghezza di dodici braccia il quale si commettea, e le foglie fatte come di noce e tutto pieno di diversi uccellini i quali sempre fischiavano, ma toccando di sotto o traesse vento» (8).
Quanto al problema affascinante di Federico ideatore di castelli, è agevole produrre una qualificata e folta letteratura; da sempre, infatti, il quesito si è presentato, in tutta la sua suggestione, a quanti hanno affrontato lo studio dell'architettura sveva (9).
Ma più che le citazioni ricavabili dalle fonti, in realtà scarse e di controversa interpretazione, ancor più dell'assillante cura (questa sì decisamente testimoniata) con cui Federico usava seguire il corso dei lavori nei cantieri fin negli aspetti più quotidiani e secondari, vale a concreta testimonianza della sua perizia in architettura e della sua profonda conoscenza della geometria, un solo monumento, Castel del Monte.
Il rigore geometrico sotteso alla forma perfetta, in cui l'insistita univocità della figura ottagona è riprodotta nelle otto torri angolari quasi per spontanea gemmazione, la modularità dei rapporti interni, le relazioni con l'astronomia, le certe implicazioni simboliche riflettono, ancor meglio di un ritratto, la personalità dell'imperatore, «materializzando», per così dire, in prodigiosa sintesi l'appassionata ricerca filosofica che ne ha segnato tutta l'esistenza.
Ma una testimonianza almeno, fra quelle che illustrano l'interesse di Federico per l'architettura, conviene riascoltare, per l'intatta freschezza dell'episodio presentato: è quella, nota, dell'arabo Ibn Wasil, quando descrive la visita fatta dall'imperatore a Gerusalemme: «il cadi Shams ad-din di felice memoria mi raccontò: quando l'imperatore re dei franchi venne a Gerusalemme, gli stetti accanto come mi aveva ordinato il Sultano Malik al-Kamil, ed entrai con lui nel Sacro Recinto, dove egli osservò i minori santuari. Entrai poi con lui nella Moschea al-Aqsa, di cui ammirò la costruzione, e così quella del Santuario della Santa Roccia. Giunto alla nicchia della preghiera, ne ammirò la bellezza, ammirò la bellezza del pulpito e ne salì i gradini fino al sommo; poi discese, mi prese per mano, e uscimmo verso al Aqsa».
Lo stesso Ibn Wasil che, con efficace concisione, così riassume le impressioni di chi avvicinò Federico: «Questo Imperatore era un re dei Franchi, distinto e dotto, amico della filosofia della logica e della medicina, e favorevole ai Musulmani...» (10).
Meno certo appare che Federico avesse anche esperienza di disegno, tanto da riprodurre dal vero la natura; c'è chi attribuisce direttamente alla sua mano l'illustrazione del primo manoscritto del Trattato di falconeria, trafugato dai Parmensi nel 1248, durante il saccheggio dell'accampamento imperiale seguito alla rotta di Vittoria: il prezioso esemplare nel quale apparivano «ad decus et utilitatem operis in margine libri ingeniosissime depicti... canes et aves».

Al vivo interesse per gli oggetti artistici, mai disgiunto dalla attenzione ai processi e alle tecniche di produzione, va fatta risalire l'attività di Federico collezionista e antiquario.
Per un verso ricordiamo i preziosi manoscritti (latini, greci, provenzali, arabi) raccolti nelle biblioteche regie, gli oggetti di lusso che Federico acquistò da mercanti veneziani e provenzali, i doni rari e favolosi che ricevé dal sultano, ma anche quelli che liberalmente offrì, gli oggetti provenienti dai tesori delle chiese e dei monasteri, o anche dalle doti delle mogli, il «tesoro» dato in pegno nel 1253 da Corrado ai genovesi; e per l'altro verso ritorniamo a citare l'amore per l'antico che egli manifestò in ripetute occasioni: ad esempio, quando per la sepoltura della moglie Costanza e del figlio Enrico, furono scelti sarcofagi antichi; quando volle adornare la porta del castello di Siracusa con due arieti bronzei ellenistici; quando nel 1242 fece tra-

sportare a Lucera due statue bronzee da fontana.
Anche altri palazzi e castelli Federico adornò da colto collezionista e antiquario. Ne restano alcune tracce: a Castel del Monte, ad esempio, in una delle pareti del cortile ottagono è incassata una lastra raffigurante un corteo, certamente in origine non isolata, come suggerirebbero altri rincassi, ora vuoti, nella tersa superficie muraria.
Ancora nel Settecento Pacichelli descrive il palazzo imperiale di Foggia «ricco di marmi, e già di statue, e colonne» (11).
A proposito della distrutta porta di Capua, negli Annali della città si legge: «[Federico] fece fare in mezzo delle dette torri una suntuosa porta di belli marmi con diversi lavori adorna, e nella superiore parte fece fare diverse statue nell'antiche ruine di Capua ritrovate; e con mirabile ordine ben disposte...» (12).
In un disegno di Francesco di Giorgio che riproduce parzialmente il tessuto strutturale e l'apparato scultoreo dell'interturrio capuano, alla sinistra della statua dell'imperatore in maestà, in una arcatella è inserita una figura femminile che per l'atteggiamento e per le vesti si presenta con i connotati di una statua antica: ci sembra convincente la proposta di recente avanzata (13) che si tratti di un'antica statua di Diana e riterremmo non casuale l'esplicito riferimento alla caccia.
Federico II si lasciò attrarre ripetutamente dalla «archeologia», conservando anche in questo campo la consueta estrema spegiudicatezza: se è vero, infatti, che nel 1240 autorizza Oberto Commenale ad aprire un cantiere di scavo presso Augusta «in loca quibus sperat firmiter inventiones maximas invenire», è anche vero che non esita a rendersi colpevole di atti di «vandalismo», come quando, prossimo a partire per la Palestina, per proteggersi dagli attacchi del Papa, fa elevare in tutta fretta una fortezza per la cui costruzione il materiale viene tratto da vestigia romane (acquedotto, teatro, templi) (14).
Appar chiaro che i manufatti preziosi accumulati in così ingente quantità, furono ricercati non soltanto come oggetto di personale curiosità e diletto, ma anche come beni da tesaurizzare: essi rifluivano tuttavia al livello di esplicita scelta culturale (come lievito di cultura figurativa e insieme veicolo di nozioni tecniche) ogni qualvolta venivano dal committente proposti, o liberamente assunti dall'*artifex*, in qualità di «modello».
Si pensi, ad esempio, alle relazioni a volte palesi che è possibile cogliere tra la glittica e la scultura monumentale federiciana.
Che l'arte suntuaria, anche di là dalla cerchia palatina, fosse un tramite di cultura fra i più efficaci, sembra un dato inoppugnabile.
Alla circolazione dei prodotti di lusso è per larga parte connesso lo stesso costituirsi dell'arte palatina nel

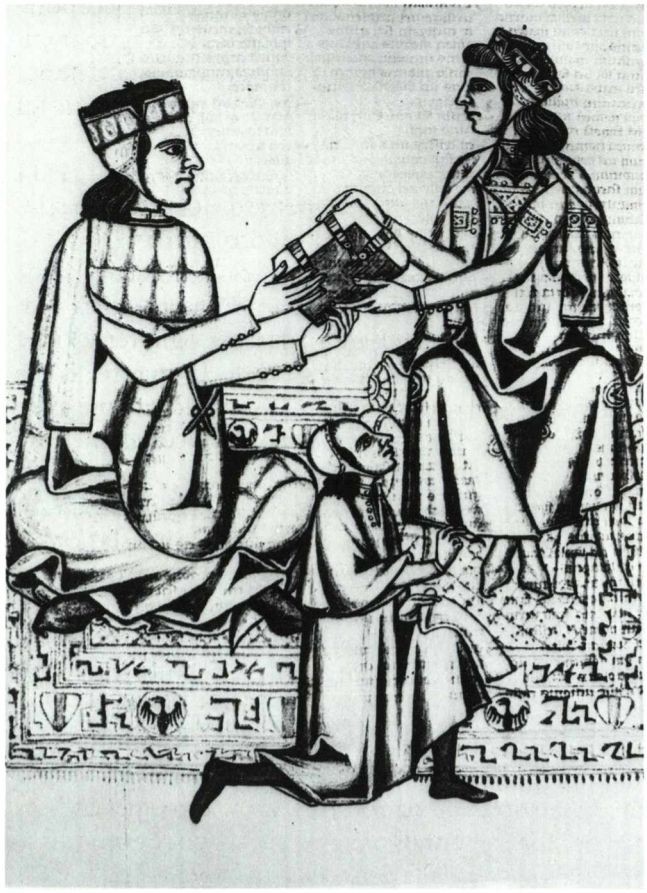


105

106

107

105-107 Falconiere che monta a cavallo, nel «De arte venandi cum avibus» (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat. 1071)
Nelle pagine precedenti:
104 Capua, Porta delle Torri. Disegno di Francesco di Giorgio Martini (Uffizi, Gabinetto dei disegni).



108

108 Manfredi riceve la Bibbia scritta da «Johensis scriptor», nella Bibbia di Manfredi (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, fol. 522 v.).

suo carattere qualificante di fantasia profana (v. la produzione promossa dalla corte normanna di Palermo) e di recupero dell'antico e del vero di natura: ci riferiamo in particolare alla glittica e alla ritrattistica ufficiale di ambito svevo.

Per quanto poco si possa restituire dei tesori che nelle *camerae* regie andarono accumulandosi, significativi e particolarmente fecondi in campo artistico sono da considerare i manufatti antichi (rappresentati in numero cospicuo, con una netta prevalenza, sembrerebbe, della scultura in bronzo e della glittica) e le opere provenienti dalle terre settentrionali dell'impero, certamente frequenti accanto ai prodotti bizantini, islamici, estremo orientali.

A questo proposito ci sembra di straordinaria importanza, in quanto indizio concreto della circolazione di manufatti provenienti dalla Cina nel Regno meridionale, il reperimento di frammenti di porcellane cinesi negli scavi condotti nell'area del castello di Lucera (15). La Cina non era poi irraggiungibile. Le navigazioni fatte dagli Arabi nell'Oceano Indiano, fino alle isole della Sonda e in Cina, sono documentate dalla cartografia: e come è noto, già nel 1184 i geografi arabi avevano tracciato una carta circostanziata delle terre bagnate da quel favoloso mare (16).

Vasi in pietra dura e gemme antiche furono oggetto di raccolta e di imitazione nel Medioevo già nella Sicilia normanna: basti ricordare che l'unguentario di onice finito nel tesoro di Saint-Denis fu un dono di Ruggero II al conte Teobaldo di Blois.

Federico II dové molto ammirare simili opere come prezioso prodotto della natura e dell'arte, ma anche avvertire con intensità il fascino e la suggestione del modello di vita che esse riuscivano a trasmettere dal mondo classico.

Abbiamo prove che ne acquistò, a carissimo prezzo, e ne donò con la consueta larghezza. Antica è la splendida coppa in agata bordata d'oro (oggi nel Museo Storico Statale di Stoccolma) che egli donò come reliquario di S. Elisabetta, parente della prima moglie Costanza. Durante la cerimonia della rimozione dei resti della Santa, cui assistette nel 1236 a Marburg, Federico con gesto regale offrì una corona d'oro del suo tesoro e «cifum aureum, in quo solitus erat bibere, obtulit beate Elysabeth, in quo et caput eius reconditum est» (17).

Nel 1239 acquistava, indebitandosi, «unam magnam scutellam de onichio et alias plures johyas» da due mercanti provenzali (18).

Nell'elenco degli oggetti preziosi ceduti ai genovesi nel 1253 da Corrado, è incluso «vas unum de onichilo et cazedono guarnitum de auro», e insieme, in numero elevatissimo, compaiono *gemmae, lapides intagliate, camioli*, accanto a croci e reliquari (19).

Di là dalla presenza di rubini, topazi, zaffiri (indice della curiosità che sempre nutrì Federico per le forze segrete della materia e delle pietre preziose in particolare) il cospicuo numero di *lapides intagliate* e *cameoli* può provare l'attività altamente specializzata di incisori, capaci di rinnovare, in maniera magistrale, perfino ingannevole, gli esiti raffinati della glittica classica. Parallelamente, gli anelli d'oro, le pietre *guarnitae* d'oro e d'argento, le *cruces de auro*, stanno ad attestare la presenza a corte di orefici.

È tuttavia fuor di dubbio che soltanto in parte gli oggetti elencati poterono essere eseguiti nelle pur attivissime *camerae* regie: per il resto, è lecito supporre la loro provenienza dall'esterno del Regno meridionale; per quel che concerne le oreficerie, forse, con una prevalenza non casuale dalle terre settentrionali dell'impero. Con ciò s'intende indicare un consapevole indirizzo del gusto.

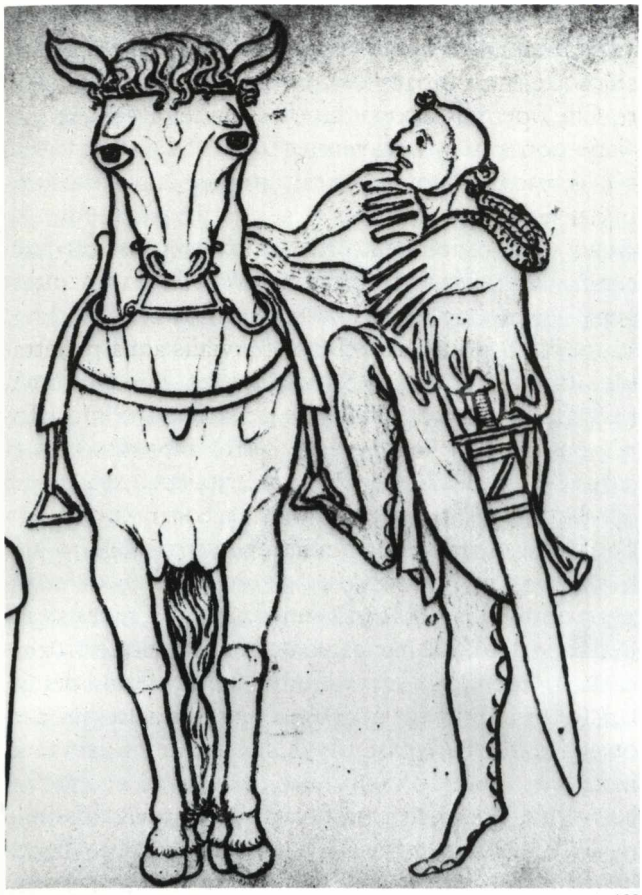
Già il Bologna, a commento della descrizione che Salimbene traccia della corona imperiale trafugata a Federico dai Parmensi («era di grande peso e valore: tutta d'oro e tempestata di pietre preziose, con molte figure lavorate a rilievo. Parevano cesellate...») così annotava, con la consueta acutezza: «se ne ricava la

sensazione di un'oreficeria renana, nel gusto di Nicolas de Verdun» (20).
Su questa linea non è a nostro parere senza significato che dei pochi orafi della cerchia di Federico dei quali ci è pervenuto il nome, uno fosse di origine tedesca: *Dietricus Boppardiae aurifaber*.
Cittadino di Messina era invece Perrone Malamorte *aurifaber*, al quale nel 1218 venne concesso un casale di Dricino, nella piana di Milazzo.
Nel 1221 è notizia di *Paganus Balduinus civis Messanensis* e *magister monete Brundusine* (attivo quindi nella Zecca di Brindisi), che Federico investì del feudo di Viareggio.
A Foggia risiedeva *magister Manfridus aurifex domini imperatoris* (21).
Conviene forse a questo punto far rapido cenno alle competenze estese dell'orafo medievale: esperto in genere in varie tecniche, (rame, bronzo, oro, argento) egli doveva necessariamente possedere approfondite ed aggiornate nozioni metallurgiche e chimiche. Inoltre, la sua attività abbracciava sovente campi diversi, come quello della scultura in legno e in pietra: basti ricordare il celebre esempio di Giovanni Pisano, che in una delle due iscrizioni del pulpito nel duomo di Pisa si definisce «dotatus artis sculpture [...] sculpens in pietra, ligno, auro», o le plachette smaltate della Sacra Cintola (Museo Nazionale di Pisa) opera uscita dalla cerchia di Nicola Pisano.
Nulla esclude, per rientrare in ambito meridionale, che gli stessi Manfridus, Dietricus e Perrone, orafi della cerchia federiciana, abbiano eseguito per l'imperatore anche sculture monumentali.
Nella medesima circolazione di cultura entrano gli ignoti maestri, aggiornati sulla produzione dell'Ile de France e delle terre imperiali, cui si devono opere magistrali come il busto di Barletta o le sculture di Castel del Monte e Lagopesole.
Le vie attraverso cui penetrarono nel Regno meridionale tanto disparate tendenze artistiche sono accertabili storicamente: fra le altre si ricordino i viaggi di Federico in Germania, l'amicizia di Eckbert vescovo di Bamberg, i duraturi contatti con i cistercensi e con l'ordine teutonico, la crociata, la presenza a corte di frate Elia, il soggiorno di Manfredi in Francia.

Altra luce viene proiettata sul nostro tema dall'esame dei provvedimenti e delle iniziative che Federico II adottò via via in veste di legislatore e di committente. È largamente noto che la dinastia normanna e quella sveva si opposero alla formazione di libere associazioni di artigiani e commercianti così come alle autonomie comunali; a proposito di Federico si ricordi l'*Edictum contra communia civium et societates artificum* (1231-1232).
Nel panorama medioevale italiano, all'interno del dinamico «processo di maturità politica delle corporazioni» non c'è dubbio che il modello del Regno meridionale segna il momento più statico e ritardatario, per effettiva inesistenza di diritti e impotenza politica dei lavoratori delle città (22).
Con lo Statuto *Magistros mechanicarum artium* (1231) il sovrano sottolinea rigidamente i doveri professionali degli artigiani ignorando i loro diritti (23). Al di sopra e all'interno delle corporazioni di stato viene imposto un rigoroso controllo, rappresentato da funzionari a ciò eletti dai Baiuli (due per ogni terra), per riferire alla Curia le eventuali frodi. In questo, come in altri campi, la supremazia del sovrano rimane assoluta: gli stessi limitati diritti talora accordati, sono considerati come privilegi.
Di recente il mondo dell'artigianato urbano «gravato da diritti imperiali e intralciato da una legislazione e da un'organizzazione atta a scoraggiare la produzione massiccia di beni di consumo, di manufatti concorrenziali e, dunque, il commercio e l'esportazione» (24), è stato posto a contrasto con l'ambiente degli ateliers regi, nei quali operavano scelti *magistri*, favoriti da esenzioni fiscali e da una larga disponibilità di mezzi tecnici. A far risaltare il divario, basti ricordare che l'esenzione da ogni imposta e il foro speciale erano tra i fondamentali privilegi di cui godevano i *siclarii* (i lavoratori della zecca) di Brindisi.
I documenti di età sveva raccolti nei Codici Diplomatici non attestano enti collettivi giuridicamente riconosciuti; rivelano, invece, l'attività di artigiani liberi, i quali si organizzano qualche volta a difesa dei propri diritti o contro l'erario, in alcuni casi trasmettono per generazioni il proprio mestiere, sovente sono proprietari di case o terreni, a volte appaiono tra i *testes licterati*. Segno di una strutturazione sociale della città è nel raccogliersi degli artigiani in vie particolari, sì che a ciascuna categoria competesse una definita area d'azione: nel 1239, ad esempio, è documentata in Brindisi una «magna ruga scutariorum in vicinio ecclesie Sancti Iuliani» (25).
Soltanto in età protoangioina associazioni volontarie private sono state indicate da Monti e da Caggese. La nomina di due *fide digni* per ogni terra preposti al controllo di tutte le categorie di artigiani non fu tuttavia ancora abrogata. La politica anticorporativa dei normanni e degli svevi fu interrotta infine da Giovanna I che, grazie al privilegio del 1347, concesse a ciascuna delle arti di eleggere quattro membri a presiederle (26). Ma dalla redazione degli Statuti delle corporazioni si ricava, ancora alla fine del secolo, «uno sviluppo patologicamente lento e smorzato e un ritardo nella formulazione di una elementare regolamentazione del processo artigianale di produzione» (27).
Ma ritorniamo al titolo 49 delle Costituzioni.
Federico si rivolge ai «magistri mechanicarum artium

quorum operis et operibus homines carere non possunt». Definizione ove non è forse eccessivo riconoscere la impostazione che Vincenzo di Beauvais accoglie nello *Speculum Doctrinale*, facendo discendere dalla *Necessitas* le sette Arti meccaniche (*Lanificium, Armatura, Navigatio, Agricultura, Venatio, Medicina, Theatrica*).
Federico esige che tutti gli artefici in generale operino «cum fide et studio prout artificium unusquisque melius noverit»: la conoscenza tecnica è vista come ininterrotta conquista da perseguire nell'esperienza fabbrile, con la ostinata volontà di perfezionare e arricchire i propri mezzi.
La valutazione del momento tecnico dell'arte da parte di Federico appare qui esplicita; essa emerge ancora in termini palesi negli interventi ripetuti dell'imperatore durante i lavori di costruzione dei castelli.
Nel titolo citato in particolare sono menzionate poche categorie, non a caso quelle più legate al fasto della corte e alla vita militare: gli orefici (*artifices qui in auro et argento laborant*), i fabbricanti di selle e di scudi (*sellarios et scutarios*), i fabbri (*frenarios atque lormerios, caldararios, fabros qui eris et ferri quecumque opera formant*), gli armaiuoli (*balistas etiam facientes et arcus*).
L'arte di fondere e cesellare i metalli ha in Puglia una qualificata e remota tradizione. Opere monumentali del XII secolo, come le porte bronzee di *Rogerius* da Melfi a Canosa e quelle di Barisano da Trani a Ravello, a Monreale e nella stessa Trani, ne provano il notevole livello.
Durante l'età federiciana *augustales* e *sigilli* rivelano ampiamente la perizia tecnica e la qualità eccellente dei *magistri* attivi nei principali ateliers del Regno (a Messina e a Brindisi).
Attenzione particolarissima Federico dedica ai fabbricanti di scudi e di selle, imponendo loro una scrupolosa cura nella esecuzione per quel che riguarda gli aspetti decorativi (*in argento vel stanno superposite sint picture*) e la robustezza del manufatto (*necessariis et fortibus guarnimentis*).
Ma, come di consueto, alle forniture per la corte si provvedeva nelle botteghe regie. A Foggia risiedeva *magister Constancius sellarius domini Imperatoris*. Opere in cuoio di pregevole qualità, decorate con lo stemma di Corrado (una sella *pulchra* per il cavallo da sella ed una per le battaglie, entrambe per il giovane re e uno scudo per un valletto di sedici anni) furono commissionate nell'officina di Messina (28).

Il labile riferimento che appare nel testo delle *Costitutiones* ad una pur modesta attività pittorica (*superposite sint picture*), resta isolato. Manca ogni cenno alle categorie dei pittori e dei miniatori che pur furono attivissimi a corte.
Della produzione miniatoria sveva ci restano per fortuna prove eccellenti; nulla invece ci è pervenuto dei cicli murali, più vulnerabili e indifesi perché legati alla sorte, spesso rovinosa, degli edifici civili e militari. Che opere di pittura adornassero le dimore federiciane non si può tuttavia negare.
Un affresco (o mosaico?) raffigurante la giustizia imperiale adornava il palazzo di Federico a Napoli.
A una decorazione pittorica, anch'essa dispersa, accenna l'imperatore stesso quando sollecita un intervento di restauro per il castello di Roseto «quod astraca castri nostri Roseti [...] pluvialis aqua penetrabat in distructionem picturarum et lignaminum» (29). Di un pittore (forse uno dei misteriosi miniatori?) residente a Foggia e in diretto rapporto con la corte è inoltre traccia nel «Quaternus de excadenciis et revocatis Capitanatae», dove si elencano una casa e una vigna «locatas per Curiam magistro Rogerio pictori» (30).
Si tratta soltanto di fragili indizi, ma non senza peso. Il disastroso totale naufragio della produzione pittorica di committenza sveva è ulteriore conferma del bilancio brutalmente negativo, ma fondato su dati obiettivi, che il Garrison fa della supestite pittura italiana del Duecento (31).
Nonostante la totale cancellazione è tuttavia possibile risalire al clima culturale e alle prevalenti scelte iconografiche di opere, che è agevole supporre di altissimo livello.
Sul carattere profano di questa produzione non sussistono dubbi: ce ne consegnano vivide testimonianze da un lato la decorazione musiva del palazzo normanno di Palermo, con scene di caccia, dall'altro l'affresco del «Contrasto dei vivi e dei morti» nel duomo di Atri, «che deve essere considerato uno dei monumenti basilari della visione del mondo fridericiana» (32).
In un interessante studio, significativamente intitolato «interstizi profani nell'arte figurativa» Battisti (33) cerca di far riemergere questa ricca realtà rileggendo e accostando testi scritti e rari documenti figurativi. Utilissimo al nostro discorso è il rinvio che egli fa all'album dei disegni di Villard de Honnecourt, del quale passa in rassegna i numerosi motivi profani, traendone un repertorio di temi sorprendentemente ricco e vario, che per coincidenza cronologica e per sicure consonanze culturali, riteniamo singolarmente adatto a gettar luce sui fatti che qui ci interessano.
Riportiamo alcune delle categorie individuate, «che anticipano, talvolta, serie di affreschi noti, più tardi, da fonti o perché superstiti»: scene di cerimonie di corte; scene di caccia; scene di giochi (gladiatori, domatori); personaggi intenti al lavoro (contadino, architetto); animali.
L'orientamento culturale prevalente suggerito dalla superstite produzione miniatoria, come una folta letteratura ha chiarito, si volge all'ambito oltremontano.



109

110

109/110 Cavalieri, nel «Taccuino di Villard de Honnecourt» (Parigi, Biblioteca Nazionale. ms. fr. 19093).

Non escluderemmo tuttavia che accanto a opere portatrici di rivoluzionarie novità, altre recassero nella stessa cerchia federiciana i segni dell'ancora diffusa cultura pittorica bizantina. Lo suggeriamo alla luce della composita realtà culturale, consueta all'interno dei cantieri e delle *camerae* regie e largamente verificabile, ad esempio, nell'ambito della scultura, dove magistri di attardata cultura romanica lasciarono la loro impronta accanto a magistri di formazione gotica.
Non va poi dimenticata la presenza a corte di funzionari e intellettuali di cultura greca (e di accesa fede ghibellina) come Giovanni Grasso, notaio imperiale e rappresentante vigoroso della scuola poetica salentina; Nicola d'Otranto, con il nome di Nettario abate del monastero di S. Nicola di Casole dal 1219 al 1235, maestro di lingua greca, scrittore e poeta, inviato da Federico in missione diplomatica a Nicea nel 1223-1224 (34).
Non è un caso che uno dei rari nomi di pittori pugliesi del Duecento ci venga consegnato da un carme di Nettario: «Paolo fu unico fra gli Apostoli e Paolo fu unico fra i pittori. Parla colui fino ad oggi nelle parole, parla costui con i quadri nella pittura. Quello è la lampada di tutto l'universo, questo è l'ornamento per tutte le chiese. Se pure vuoi, sappi le loro patrie: quello di Tarso, questo di Otranto» (35).

Con i pittori e i miniatori, completamente assenti nel testo della Costituzione sono i *magistri* attivi nelle varie branche dell'edilizia. Ciò probabilmente per il carattere fluttuante della mano d'opera non specializzata di questo settore e per il nomadismo e la eterogenea provenienza dei maestri più qualificati.
Nei cantieri dello svevo vigeva un elaborato sistema che affidava la direzione finanziaria agli *expensores* e la direzione tecnica ai *protomagistri*, chiamati anche *prepositi*.
Una singolare forma di reclutamento di personale specializzato è quella cui ricorre, su consiglio del papa, Federico al suo rientro dalla Germania, dopo il 1220. Egli accoglie conversi provenienti dalle abbazie cistercensi del regno meridionale affidando loro la conduzione delle masserie regie e dei cantieri.
«Per idem tempus [1224] imperator de consilio curie romanae accepit conservos de omnibus abbatiis cistercensis ordinis regni Siciliae et Apuliae ac terre laboris, quos instituit magistros gregum armentorum et diversarum actionum et ad construenda sibi castra et domicilia per civitates regni, ubi non habebant domus proprias ad ospitandum» (36).

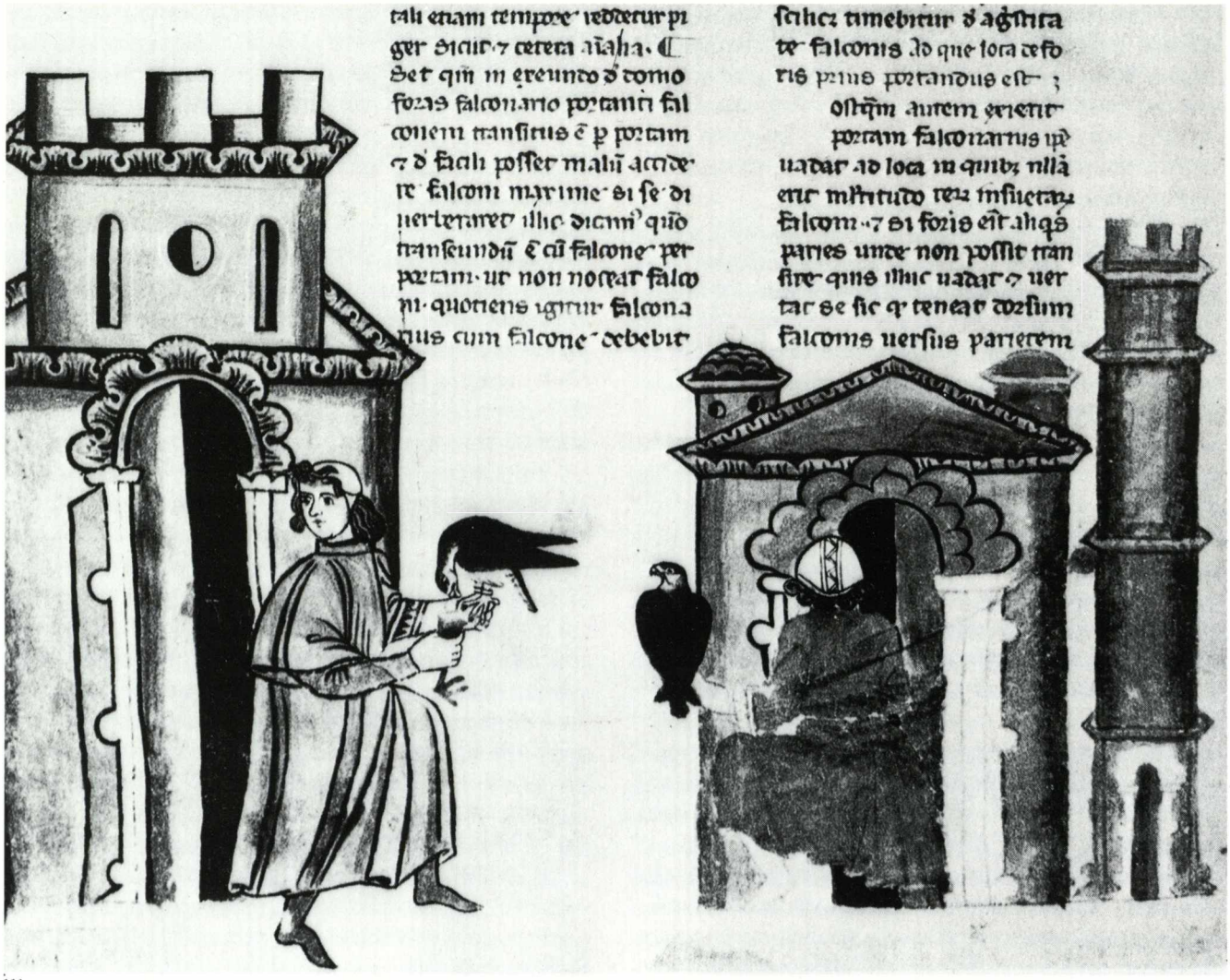
Camerae regie erano a Lucera, Canosa, Melfi: esse accoglievano raffinati ateliers e fervide officine, in cui la prevalente attività era rivolta a rifornire la corte di manufatti preziosi, alla fabbricazione delle armi, alla esecuzione di stoffe, abiti, tappeti.
Se nel 1239 *ad opus curie* sono acquistati in Accon «pannos de lana, bucaranos cendatos et camellottos», nello stesso anno l'imperatore si riforniva da Palermo di «panni serici» e «joetti alii»; un atelier di tessitura era attivo a Messina (37).
Ma tessuti di gran pregio si producevano anche a Otranto, se ne troviamo menzione in una *chanson de gestes* (38).
Il tappeto rappresentato nella dedica della Bibbia di Manfredi potrebbe riprodurre un esemplare tessuto in Sicilia o forse in Puglia, dai saraceni di Lucera.
Degli abiti e delle pellicce si prendono cura nelle *camerae* di Melfi e di Canosa i *pellipari*, che vediamo impegnati nel 1239 «pro reparandis pennis et pannis et aliis rebus» (39).

Abbiamo più volte accennato alla eterogenea provenienza degli artigiani chiamati a corte da Federico. Sappiamo che egli fece venire da Damasco e dalla Spagna armaiuoli abili a temprare l'acciaio, dall'Africa artefici ebrei cui assegnò terre per coltivare le piante destinate all'industria della tintoria, dall'Egitto e dall'Arabia «peritos et expertos» in falconeria; da Colonia proveniva *magister Henricus* cui Federico commissionò un libro a Melfi nel 1232; un orefice di Boppard, *Dietricus*, ebbe rapporti con l'imperatore (40).
Incessanti cure Federico dedicò alla fabbricazione delle armi, cui attendevano specialisti in tutte le *camerae* del regno: a Messina fece giungere da Pisa *magistri*, cui provvede «filum ferreum ad opus loricarum»; dalla Siria maestro Simon fabbricante di balestre (41).
Nel 1240 maestri saraceni lavorano per l'imperatore a Melfi, a Canosa, a Lucera: di essi sono noti i nomi e le competenze. È interessante scorrerne le specializzazioni: accanto agli armaiuoli e ai custodi degli animali del serraglio, appaiono i «magistri tarisiatores» e «carpentarii». Essi godono in genere di un prestigio che si traduce in privilegio sociale ed economico; molti hanno discepoli, scudieri e cavalcature (42).
L'origine araba del termine *tarsi*=tarsia, indicata da Amari a chiarire il significato del termine «tarsiatores» (passato col medesimo significato nella lingua italiana e spagnola), la presenza della parola «tarsia» già nel Novellino, rassicurano circa il significato da attribuire alla categoria di *artifices* citati da Federico.
La mutilazione o la spoliazione drastica subita dalle costruzioni federiciane non consente di rintracciare prove estese della loro opera.
Il Troyli, che descrive Castel del Monte dopo l'attenta visita compiuta nell'aprile 1743, nonostante il monumento fosse già «molto dismesso e malmenato», coglie ammirato il fasto cromatico degli interni: soprattutto al primo piano, ove camini, stipi, porte e finestre sono in breccia corallina, le mura delle stanze tutte incrostate di marmo bianco sino all'altezza delle colonne, «con essere lavorate a mosaico le volte delle stanze». Anche Huillard-Bréholles, circa un secolo dopo, parla di volte a mosaico, «dont il reste quelques vestiges».
L'accurata indagine svolta dall'Ufficio Regionale in occasione dei restauri del 1902 non conduceva tuttavia ad alcun risultato. Portava, invece, al rinvenimento al primo piano di frammenti di «intarsi di pietre mischie antiche: serpentini e porfidi e verdi antichi» entro il campo delle lunette delle finestre, sugli sfondi dei dischi e delle rose centrali (43).
Nel più recente restauro, dopo la pulizia delle pareti dalle incrostazioni, nelle sale del primo piano sono state notate fasce di colore rosso scuro che corrono nella zona della muratura a vista, al disopra della cornice che delimita la zona un tempo rivestita di marmi. Ciò in verità farebbe pensare a una originaria decorazione dipinta (44).
Nella sala ottava del pianterreno è ancora visibile un lembo del pavimento a intarsio, composto di fasce di marmo bianco che includono piccoli esagoni in marmi policromi.
Tracce di tarsie sussistono nella ghiera dell'arco del palazzo federiciano di Foggia, orlato da un motivo bicromo a denti di sega analogo a quello che si dispiega intorno a finestre, oculi e portali nella vicina cattedrale o, a Orta, nel frammento di recente scomparso del castello federiciano, o ancora nel *palatium* di Lucera, come è evidente nei disegni settecenteschi che ne documentano le parti ormai distrutte.
Opere coeve, pertinenti all'arredo delle cattedrali, sono riconducibili allo stesso indirizzo tecnico.
I *carpentarii* erano impegnati nella costruzione degli edifici (carpenterie di copertura, ossature portanti di pareti, impalcature, ponteggi), delle macchine edili (gru, argani), delle macchine belliche. La loro competenza e la loro importanza nei cantieri medievali è attestata dalla figura del carpentiere architetto. Giovanni da Toul, attivo per Carlo I d'Angiò, era *magister carpentarius* e *ingeniator*. Di due *magistri ingeniorum* certamente ingaggiati da Federico (sono compensati dalla Curia di Foggia con un cospicuo reddito) conosciamo il nome: Nicola e Madio da Brindisi (45).
Per documentare sia gli aspetti sociali sia quelli economico finanziari delle più varie categorie di artigiani, non poche indicazioni possono scaturire per la Capitanata dal citato «Quaternus de excadenciis».
Non sono state ancora indagate numerose categorie, ma una ricerca sistematica produrrebbe sicuri frutti. Il recente contributo sui «lavoratori delle pergamene

della Puglia» costituisce un lodevole esempio (46).
Recenti indagini vanno arricchendo le conoscenze sulla diffusione della ceramica siculo musulmana in area pugliese. La «cabella figulorum» imposta ancora in età angioina, ma esistente dal tempo dei normanni, prova una florida produzione ceramica in tutto il Regno meridionale.
Dal «Quaternus de excadenciis» si ricavano alcuni nomi: *Fibellus figulus*, abitante in Casali Novo, *Petrus figulus*, in Casali Celani, *Palmerius lutifigulus*, in Troia.
Sul carattere siculo musulmano di questa produzione getta luce il materiale reperito a Lucera, al quale si rivelano affini ceramiche di altri centri, come *Casalenovum*, Fiorentino, Oria (47).
Le competenze specifiche dei *magistri* saraceni di Lucera (alcuni dei quali abbiamo visto impegnati per Federico nel 1240) furono apprezzate anche dagli Angioini: in un noto documento di Carlo II datato al 26 gennaio 1301 relativo alla vendita dei lucerini rimasti fedeli all'islamismo, il re chiede al giustiziere di Capitanata «Saracenos artistas» da inviare a Napoli al suo servizio; fra gli armaiuoli, i cuoiai e i fabbricanti di tende, sono elencati anche *magistri muratores* e *carpentarii* (48).
Un altro campo in cui i saraceni di Lucera dovevano eccellere è quello della fabbricazione delle tende, anche in questo tenendo viva la tradizione dei loro antenati siciliani.
A testimoniare il fasto e le dimensioni notevoli che potevano raggiungere le tende fabbricate in Sicilia nell'età normanna, ricordiamo «quoddam tentorium de serico magnum, adeo quod ducenti milites in eo possint simul manducare», elencato fra i doni che Riccardo re d'Inghilterra richiese nel 1191 a Tancredi, con la dote della sorella Giovanna, vedova di Guglielmo II (49).
Maestranze di *tendararii* operarono intensamente a Lucera, guadagnandosi il favore dei sovrani angioini. Tra le opere di maggiore impegno sono da citare due grandi padiglioni eseguiti nel palazzo reale di Foggia nel 1282 (50).

Tirando le fila si può concludere che i rapporti tra Federico e gli *artifices* si svolgevano a un duplice livello: con i *magistri* delle botteghe urbane in termini legislativi, sul piano cioè di regolamentazione e controllo della produzione e delle vendite; sul piano dei contatti diretti, invece, con un plausibile spazio di intervento personale, nei confronti dei *magistri* attivi negli ateliers e nei cantieri regi.
Con la conseguenza appariscente di una produzione che, per riassumere, ma senza con questo voler rendere rigidamente incomunicanti le due sfere culturali, potremmo indicare come palatina e urbana.
La prima di carattere elitario, non certo omogenea, sostenuta com'era da una cultura internazionale; innestata nella tradizione romanica meridionale (campana, pugliese, siciliana), con forte accento classicheggiante ma non immune da arricchimenti e aggiornamenti di marca orientale e occidentale, l'altra.
L'apertura culturale di Federico II ha, come abbiamo visto, inevitabili riflessi sulla mobilità e sulla eterogeneità etnica e culturale della mano d'opera. Saraceni, tedeschi, francesi, del Regno meridionale e del Regno di Gerusalemme, conversi cistercensi, *magistri* esperti in tutte le *artes mechanicae* venivano chiamati dall'imperatore a svolgere presso la corte, in ritmo inesauribile, sempre nuove opere, provocando il confluire di indirizzi culturali diversi, sovente accostati, più che fusi.

Manfredi continuò la tradizione paterna, favorendo le arti e coltivando gli studi. Il cadì Giamàl ad-din, inviato nell'agosto 1261 come ambasciatore presso Manfredi dal gran sultano Baibars, così descrive il sovrano di cui fu ospite a Barletta: «Ebbi più volte a trattenermi con lui, e lo trovai un uomo distinto, amico delle scienze dialettiche, e conoscitore a memoria dei dieci libri di geometria di Euclide». E su Lucera saracena aggiunge: «lì si tiene la pubblica preghiera del venerdì, e vi si professa apertamente il culto musulmano. Questa città è così dal tempo dell'Imperatore padre di Manfredi. Egli aveva intrapresa colà la costruzione di un Istituto scientifico perché vi fossero coltivati tutti i rami delle scienze speculative...». Isolata preziosa testimonianza della vita culturale durante il Duecento in Puglia (51).
Da un quadro così ricco e vario scaturiscono necessarie indicazioni di metodo.
Parlando della produzione artistica del XIII secolo nell'Italia meridionale, va di volta in volta precisato se si intende far riferimento alle opere «di committenza sveva», di carattere ufficiale, quindi, e per le ragioni indicate fondamentalmente eterogenee, caratterizzate da un programmatico ritorno all'antico (anch'esso di segno non univoco) e spesso con esiti altissimi al passo con il gotico europeo; oppure alla produzione «di età sveva» (pugliese, campana, siciliana, abruzzese); oppure «di eredità sveva», giacchè, anche se con un progressivo affievolirsi, si può parlare di continuità culturale con la prima età angioina.
È bene non trascurare, a questo proposito, alcuni fatti incontrovertibili: quali, da un lato, l'attività documentata di *magistri* di formazione sveva all'interno dei cantieri angioini, dall'altro i caratteri di opere significative quali, ad esempio, il pulpito di Ravello o il pulpito di Teggiano, parte della scultura della cattedrale di Matera, il cavaliere di Benevento, le sculture infine emergenti a corona intorno al rosone della cattedrale di Bari.



111

112

113

111/112 Falconieri, nel «De arte venandi cum avibus» (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. lat. 1071).
113 Falconiera, nel «Taccuino di Villard de Honnecourt» (Parigi, Biblioteca Nazionale).

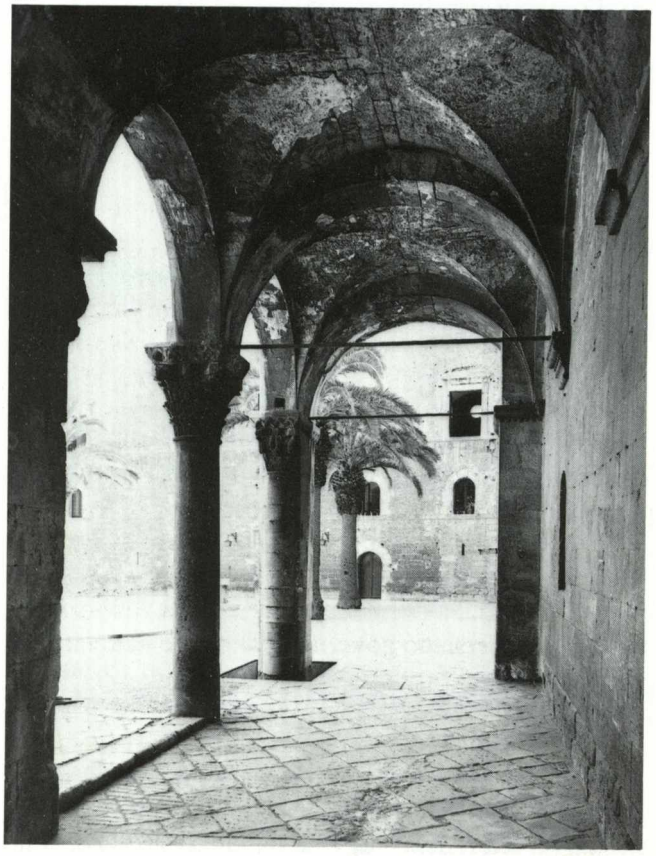
2
Lo spazio dell'ozio e della festa

L'obiettivo politico che ispira e sollecita la fitta committenza artistica dei Normanni e degli Svevi nel Regno meridionale, da più parti è stato rilevato essere la glorificazione della monarchia (1).
Di fatto, nell'arco cronologico e nell'area culturale che qui interessano, il potere è personificato dalla figura del sovrano e del sovrano è impegno programmatico offrire un'immagine di magnificenza di sé e dell'istituto monarchico. Alla «costruzione» di tale immagine sono chiamati a contribuire, con gli intellettuali, gli artisti: non soltanto gli architetti (con l'edificazione di chiese, palazzi, castelli) ma anche le altre categorie di artefici (per produrre sculture, mosaici, pitture, miniature, gemme, oreficerie, monete, avori, stoffe), quelli dediti all'arte suntuaria in particolare (2).
Dalla nascita del Regno, la raffigurazione della potenza del monarca si è concretata mediante la fondazione di chiese. In numerose città meridionali la costruzione della cattedrale assunse manifestamente significato politico: esempi massimi la cattedrale di Cefalù, voluta da Ruggero II nel 1131 dopo la incoronazione, e la cattedrale di Monreale, fondata nel 1174 da Guglielmo II, anch'essa concepita come mausoleo della dinastia. Qui anzi nella eccezionalità del disegno che unisce la chiesa e il palazzo si esprime dichiaratamente una intenzionale ripresa dei grandi modelli di Bisanzio e di Aquisgrana (3).
Anche la eterogeneità e la compresenza degli indirizzi culturali originati dall'impiego sapientemente diretto di maestranze arabe, bizantine, oltremontane (pensiamo a monumenti come il S. Giovanni degli Eremiti e la Cappella Palatina di Palermo o la cattedrale di Cefalù) rispondono per l'Assunto all'intento «consapevolmente perseguito sul piano politico, di creare una forma visibile attraverso la quale la monarchia... potesse mettere salde radici nell'animo di popolazioni delle quali quei re intendevano non violentare la diversità di origine e persino di lingua e di religione: preoccupandosi piuttosto di unificare tale diversità in una espressione artistica della potenza sovrana, nella quale ciascuno di questi elementi riconoscesse se stesso» (4).
Sulla stessa linea si motiva, anche se a tutta prima sorprende, il fatto che accanto a temi religiosi abbiano libero ingresso entro un contesto ecclesiale temi mondani, gli uni e gli altri inerenti alla iconografia del monarca. Se nella Martorana di Palermo e a Monreale nella cattedrale, Ruggero II e il secondo Guglielmo, incoronati solennemente da Cristo, sono raffigurati a mosaico secondo aulici modelli bizantini, nelle pitture che adornano il soffitto a *muqarnas* della Cappella Palatina (fondata da Ruggero II nel 1132) e su alcune travature superstiti del duomo di Cefalù (5) artisti islamici hanno profuso con dovizia scene e figure che profanamente illustrano «i piaceri della vita di corte e degli svaghi del principe» (6).
È difficile immaginare codici espressivi in maggiore antitesi fra loro, ma non v'è ombra di dubbio che nell'uno e nell'altro caso per essi la regalità glorificata s'impone con suggestiva potenza e immediatezza.
Al fasto, al pregio artistico e ai contenuti simbolici delle insegne del potere, attributi fondamentali della regale immagine, sono state dedicate interessanti ricerche (7); altre hanno esemplarmente chiarito il ruolo politico della poesia siciliana e le motivazioni ideologiche della scultura celebrativa d'età federiciana (8).
Senza voler sminuire l'importanza delle opere di scultura, della produzione pittorica, degli avori e delle gemme, delle oreficerie e dei manufatti tessili, è nostra intenzione privilegiare, nel vasto campo delle relazioni che il potere intesse con l'arte, un particolare aspetto: quello che concerne il rapporto tra il sovrano e lo spazio (9).
Il palazzo, il castello, la chiesa, il monastero, il parco, il giardino, ma anche la tenda, la barca, il corteo o l'ultima dimora, il monumento funebre, sono modi di-

versi di «essere nello spazio» che con segni chiaramente riconoscibili e densi di valenze simboliche, rispondono tutti alla fondamentale esigenza di rappresentare e celebrare il potere.
Ma, aggiungeremo, il sovrano interviene ancora più diffusamente sullo spazio, organizzandolo. Per il tempo della pace, a lui spetta curare lo sviluppo della viabilità, l'efficienza dei porti, la nascita (o la crescita) delle città, l'incremento dell'agricoltura, la tutela delle foreste. Per il tempo della guerra, ancora il sovrano, a sicurezza del regno, pianifica il territorio munendolo con una rete di castelli e di opere fortificate.
Il Delogu ha illuminato il rinnovato rapporto tra potere e città che si fonda al sorgere della monarchia nella capitale. A differenza dei castelli eretti negli altri centri urbani, a Palermo *urbs regia* «la regalità normanna dovette crearsi il proprio spazio istituzionalmente legato alla città» (10). Il *palatium*, di più complessa struttura rispetto ai castelli, comprendeva aule, padiglioni, giardini, torri, cappella, officine (celebre fra queste il *tiraz*), ma dei castelli conservava la posizione al margine del tessuto urbano e la cinta di mura munita di torri.
Altri hanno avviato una lettura del territorio alla luce degli interventi legati alla politica federiciana: il Leisticow ha evidenziato l'assetto territoriale della Capitanata, avente come fulcro la residenza imperiale di Foggia, all'esterno l'anello di fortificazioni e all'interno i castelli di caccia, le residenze estive e i poderi agricoli; il Licinio considera la formazione e la dinamica evolutiva del paesaggio agrario e del paesaggio sociale della Puglia fra XIII e XV secolo; la Marino Guidoni valuta invece l'architettura federiciana raggruppandola secondo la diversa scala e qualità, in rapporto con il territorio, in tutto il Regno; ai castelli e alle strade dedica un recente contributo la Fasoli, sulle orme (frenetiche) di Federico II (11).
Noi tentiamo d'indagare sul modo di organizzare lo spazio destinato all'ozio e alla festa, provando a spingere lo sguardo più a fondo di quanto non sia già stato fatto in quel mondo favoloso di delizie e splendori, in gran parte disfatti dal tempo, che furono i sollazzi, i parchi di caccia e i giardini del re. A rileggere fonti e letteratura si rileva che a partire da Ruggero II le residenze reali hanno segnato, durante tutto il regno normanno-svevo, la proiezione più spettacolare e fastosa della maestà del sovrano.
Ibn Giubayr, in visita a Palermo tra il 1184 e il 1185, non fu il solo a magnificarle esprimendo il suo entusiasmo e la sua meraviglia: «I palazzi del sovrano cingono la città come i preziosi monili ornano il collo delle vergini dal turgido seno ed egli, fra giardini e parchi, conduce una vita di delizie e di sollazzi» (12). Con lui altri viaggiatori, cronisti, poeti celebrano nel XII secolo lo splendore e il fasto delle residenze dei re normanni (13); nel nostro secolo storici e storici dell'arte ne hanno indagato le strutture superstiti e riconosciuto le ascendenze culturali (14).
Scopo del nostro discorso non sarà dunque una rassegna puntuale e circostanziata – del resto impossibile – di una categoria di monumenti, ma il tentativo di far riemergere di essi la qualificazione estetica e la dovizia estrema, mossi dalla volontà di avvicinarci a una produzione nella quale la regalità si impersonava e s'imponeva e che, coesistendo con le grandi imprese costruttive «militari», ne completava e integrava significato politico e valenze culturali.
Una immagine incorruttibile e splendente del parco reale di Palermo, noto come il genoardo (da *gennat alard*), il Paradiso della Terra, ci consegnano i mosaici dell'appartamento di Ruggero II, popolati di uccelli e di animali esotici, fra alberi rigogliosi. La sigla elegante entro cui sono cristallizzate le forme, il bagliore del fondo d'oro, traducono e trasmettono il valore simbolico e il carattere di rara preziosità propri del paradiso reale; ma sotto l'involucro delle forme stilizzate (15) scorrono fresche notazioni dal vero, come il modo di rappresentare i leopardi e gli uccelli o il manto pomellato dei centauri.

114 Bari, castello svevo: portico nel cortile.
Nelle pagine successive:
115 Il falcone in barca nel «De arte venandi cum avibus» (Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, ms. lat. 1071).

114



Il motivo ispiratore centrale, di radice eminentemente naturalistica, è la caccia nel «paradiso», interpretato secondo moduli iconografici islamici ancora nel fregio a mosaico della stanza a terreno della Zisa e in alcune lunette del copiosissimo soffitto della Cappella Palatina.
Visioni di una intensità ancora più abbagliante scaturiscono dai celebri versi di due poeti musulmani della corte di Ruggero II, versi cui non toglie incanto e freschezza una nostra ennesima lettura.
Abd ar-Rahman di Butera, descrivendo una festa rallegrata dal buon vino, dalla musica e dai canti in uno dei padiglioni del parco reale, celebra probabilmente le bellezze della villa di Mannani: «Fà circolare il vecchio vino dorato, e bevi da mattina a sera. Bevi al suon di liuto, e dei canti degni di Ma'bad». Come in un dipinto dai colori smaglianti il poeta presenta la cornice sontuosa apprestata alla festa dalla natura e dall'arte: «Ecco il teatro fulgente su ogni edificio di architettura, i superbi verzieri, per cui il mondo è tornato a fiorire, i leoni della sua fontana, che versano acque di paradiso. La Primavera ha vestito le sue contrade degli splendidi drappi della sua bellezza» (16). Se ne ricavano la indicazione di un'architettura estremamente raffinata (forse una sala rivestita da mosaici) e la visione di limpide acque zampillanti da una fontana ornata di leoni, di giardini incantevoli dove la bellezza primaverile regna perenne sovrana.
Alla fuggevole notazione del gruppo di leoni posti a ornamento della fontana dà concretezza e spessore il paragone istituibile con la famosa fontana dell'Alhambra, fulcro visivo e compositivo del patio dei leoni (17): qui, al rigoroso dodecagono dell'ampia vasca centrale da cui fiorisce uno zampillo, fanno corona dodici leoni dalla plastica rigorosa e preziosa, non estranei a sculture di suggestione islamica prodotte nella Sicilia e nella Puglia.
La musica e la danza, arti coltivate presso le corti, trovano immediato riscontro visivo nelle scene dipinte sul soffitto della Cappella Palatina, dove eleganti danzatrici, musici e giocolieri si esibiscono onde rallegrare il principe e i suoi convitati.
Altro luogo di delizie attribuito a Ruggero II è il castello della Favara (la Sorgente), probabilmente sorto su un impianto del tempo dell'emiro kalbita Giafar (997-1019). Nel mezzo di un lago artificiale (Maredolce) adagiato fra giardini bagnati da ricche sorgenti, emergeva un'isoletta dominata da due palme. «Favara dal duplice lago, ogni desiderio in te assommi: vista soave e spettacol mirabile... Oh splendido lago delle due palme e ostello sovrano circondato dal lago. L'acqua limpida delle due sorgenti sembra liquide perle». È il poeta trapanese Abd ar-Rahman a levare il suo canto dolce e struggente: «Il grosso pesce nuota nelle limpide onde del parco, gli uccelli cinguettano nei suoi verzieri. Gli aranci superbi dell'isoletta sembran fuoco ardente su rami di smeraldo. Il limone par avere il pallore d'un amante, che ha passato la notte dolendosi per l'angoscia della lontananza. E le due palme paion due amanti... Prosperate, e offrite riparo agli amanti, alle sicure ombre vostre vige inviolato l'amore» (18).
Il giardino di delizie, luogo di eterna primavera, profumato di fiori, lussureggiante di alberi e di frutti, allietato dalle acque e dagli uccelli è uno dei miti più diffusi e costanti dell'umanità, in Oriente e in Occidente carico di significati simbolici (19).
I ruscelli, il lago, gli specchi di acque limpide sono per certo immagini paradisiache, ma qui parlano anche della eccellenza dei musulmani nelle opere di ingegneria idraulica, avvezzi nell'Africa settentrionale a strappare il giardino al deserto portando l'acqua in interminabili acquedotti, tracciando canali e aprendo bacini artificiali.
Nel parco reale, fra piante ornamentali e alberi da frutto, i Normanni elevarono altri padiglioni destinati alle feste: la Cuba - edificata al centro di un laghetto - la piccola Cuba e la Cuba Soprana (20).
Anche nella Zisa (la Gloriosa) fontane e specchi d'acqua rendevano gaia e preziosa l'architettura e nelle sale i mosaici fiorivano sulle pareti (21); qui, secondo il poeta Ibn Hamdi, era possibile ammirare un albero d'oro e di pietre preziose, come nei giardini della Persia e a Bisanzio. Ricordiamo esempi noti, come l'albero d'oro con uccelli cinguettanti sui rami che era alla corte di Bagdad (IX secolo) o i due alberi di bronzo su cui cantavano uccelli meccanici che - secondo il racconto stupefatto di Liutprando da Cremona - stormivano ai lati del trono spettacolare di Costantino VII (22).
Reale e immaginario a Palermo sembrano incontrarsi e coincidere. Le immagini poetiche non velano una realtà che possiamo riconoscere là dove sopravvive in più felici condizioni: a Granada, per esempio, palazzi splendidi, cortili circondati da portici a colonne racchiudenti giardini profumati, bacini d'acque e sonore fontane perpetuano gli stessi modelli.
Fondamentale resta il riferimento al «paradiso di tradizione persiana, astratta architettura vegetale, che con le sue simmetrie, le sue divisioni armoniche e cicliche, i percorsi lineari e geometrici dei ruscelli pausati da bacini regolari, rispecchia l'universo mentale islamico» (23). Ma è evidente che all'idea dell'immenso paradiso persiano governato da rigide simmetrie si aggiungono e si fondono altre suggestioni e contaminazioni, non si può dire quanto mediate: dai giardini peristili di tradizione romano-bizantina ai cortili delle moschee e dei palazzi musulmani, con freschi portici e gallerie intorno e il bacino delle abluzioni nel mezzo (24).
Immagini altrettanto suggestive, dense di valori sim-

bolici di segno opposto, ci rimandano i chiostri monastici. Il Gabrieli, descrivendo del chiostro di Monreale la selva di eleganti colonne e la preziosa fontana che vi si erge come «esile stelo di palma», così ne commenta il forte accento orientale: «Qui possiamo crederci in autentico oriente musulmano: dalla Cordova omayyade alla Siviglia abbadita, a Damasco selgiuchide e mamelucca, sino a Baghcisarai nella lontana Crimea, questo colore e questo suono hanno le mille fontane musulmane che anticiparono nei secoli, agli occhi alle orecchie e al palato di pie generazioni assetate, le delizie del Paradiso coranico, ricco d'ombra, di verzura e d'acqua» (25).
Nel perpetuarsi delle forme mutano o si flettono i messaggi. «Alla radice della poetica medievale del giardino è l'idea che nello spazio chiuso e inaccessibile la natura ritrovi la condizione di originaria purezza della creazione» (26). Al centro dell'*hortus conclusus* - primaverile sfondo di tante immagini paradisiache del Medioevo - è la fontana, simbolo religioso della *fons salutis*, che in ambito cortese si tradurrà nella profana sorgente di giovinezza.
Al chiostro di Monreale, di ambito normanno, e a quello cistercense di Fossanova, eseguito in anni federiciani, con la rigorosa scansione delle aiuole, la elegante decorazione scultorea e le belle fontane, sono paragonabili soluzioni adottate dalla edilizia profana. Pensiamo per un verso all'aula regia porticata, con la fonte all'interno, raffigurante la scena del *Teatrum imperialis palacii* di Palermo, nel *Liber ad honorem Augusti* di Pietro da Eboli (27), per l'altro a quel che resta dei cortili porticati all'interno dei castelli federiciani di Bari e di Trani.
Quanto alle fontane, non sussistono tracce; ma è noto che fino alla metà del secolo scorso nel cortile di Castel del Monte si conservava una vasca marmorea ottagonale, con sedili incavati all'interno, e che a Lucera Federico II fece trasportare antiche statue da fontana.

Abbiamo fuggevolmente visitato i luoghi che videro Federico fanciullo a Palermo: in quei giardini meravigliosi, in quei parchi di caccia nacque il suo amore per la natura e si alimentò il suo interesse per gli animali e per gli uccelli. Più tardi, mentre si andava concretando per tutto il territorio meridionale l'imponente programma di imprese costruttive militari, egli fece edificare in Puglia, in luoghi scelti per la particolare bellezza naturale, numerose residenze di caccia (28).
Occupazione prediletta dei nobili, la caccia fu una delle più vive passioni di Federico II. Egli amò praticarla con rigore, utilizzando cani, ghepardi e soprattutto falconi, al cui addestramento veri e propri specialisti erano chiamati a dedicare scrupolosissime cure. Ad attrarlo irresistibilmente era «l'esercizio dell'uomo e della sua intelligenza sulle forze della natura, della capacità intellettuale dell'uomo sulla istintività bruta dell'animale» (29).
Come abbiamo notato per le iniziative artistiche dei re normanni, l'obiettivo politico consapevolmente sotteso alla intensa attività edilizia promossa dall'imperatore riecheggia nel vivace commento dei contemporanei. Dell'acuta consapevolezza di tali obiettivi ci dà limpida prova lo stesso Federico: «...Cum quosdam de militibus Mediolanenses, quos captivos habemus faciamus ad nostram vocari presentiam, quibus domus nostras et loca solatiorum nostrorum ostendi volumus, providimus» (30).
Si trattava in effetto di edifici mirabili, incastonati nella cornice di parchi e di giardini ricchi di acque, piante e animali: l'imperatore volle mostrarli come attributo fra i più preziosi e significativi della propria maestà, onde impressionare i prigionieri lombardi detenuti in Puglia dopo la vittoria di Cortenuova (27 novembre 1237).
Com'egli stesso dichiara, in tali luoghi e in tali dimore Federico amò sostare ripetutamente: «Cum solatiis nostris Capitanatae provinciam frequentius visitemus et magis quam in aliis regni nostri moram sepius trahimus ibidem...» (31).
L'arte profusa con raffinatezza nelle opere architettoniche, nell'arredo, nell'orditura dei giardini, nelle fontane, e una natura «artificiosa» che abbracciava e riassumeva di sé gli aspetti più rari e ridenti, dovevano comporsi in uno spettacolo di magnificenza e leggiadria, espressione di un amor di vita avventurosa e mondana.
In prossimità delle *domus* e dei *palatia*, spesso ad essi collegate, erano le masserie regie (32), anch'esse frequenti in Capitanata. A completare il paesaggio che fu tra i più amati da Federico II entravano dunque anche i campi lavorati, le fattorie, gli animali domestici, concorrendo a costruire una immagine insieme reale e fabulosa, agreste e cortese, specchio di una personale concezione del mondo.
Delle *domus solaciorum* di Federico in Puglia, purtroppo è sopravvissuto ben poco e non molto, di conseguenza, si è potuto dire. Già nel 1255 le case costruite dall'imperatore intorno a Foggia furono in parte distrutte all'arrivo dell'esercito pontificio in marcia contro Manfredi. Secondo il diffuso racconto di Jamsilla, all'appressarsi dell'esercito svevo le truppe papali insediate a Foggia e in parte nel Castello di S. Lorenzo in Carminiano «cominciarono a circondarsi intorno intorno di fossati e sopra i fossati innalzarono degli steccati, distruggendo le belle case fatte costruire dall'imperatore Federico nella Riviera di S. Lorenzo allo scopo di fare col legno che potevano trarre da queste case, steccati e palizzate intorno alla città; con tutto ciò non riuscirono ad abbatterle completamente» (33).

Siamo certi che dall'indagine sul terreno condotta con l'ausilio della fotografia aerea e della ricerca archeologica potranno scaturire, in qualche caso almeno, esiti concreti (34). Nonostante la quasi completa cancellazione fisica, è tuttavia possibile tentare di restituire l'immagine originaria dei padiglioni di caccia, dei giardini e dei parchi federiciani per altra via, utilizzando e accostando fonti scritte e fonti iconografiche. È un mondo che si può recuperare per esigui «reperti», rivisitando le avare pagine dei cronisti, la corrispondenza amministrativa, la narrativa; ma se si rivedono le rappresentazioni iconografiche del tempo e i pochi monumenti superstiti espressi da sfere culturali affini (dalla Sicilia normanna alla Spagna islamica) i frammenti si raccolgono in immagine e una mirabile realtà torna a rivelarsi per intense apparizioni.
Splendori attinti dal mondo classico, testimonianze di un oriente lungamente frequentato e amato, fecondi innesti della cultura d'Oltralpe, novità tecniche assunte indifferentemente dai saraceni e dai cistercensi, animali esotici e piante rare, oggetti strani e preziosi si sommano per intessere una splendente armonia, specchio e attributo della personalità del sovrano.

A Foggia, *regalis sedes inclita imperialis*, Federico fece costruire nel 1223 un fastoso *palatium*, sede di memorabili feste celebrate dai cronisti. Completamente cancellato - salvo l'archivolto scolpito del portale e l'iscrizione che ci ricorda il nome del *protomagister* Bartolomeo da Foggia - ancora fra Sei e Settecento esso appariva «ricco di marmi, e già di statue e colonne» al Pacichelli (35), che nella cattedrale riconobbe alcuni resti del palazzo imperiale: «i suoi leoni sopiti di marmo si veggon hora al Tempio descritto, siccome le colonne di verde antico, e altri ruderi di pregio».
È verosimile che i leoni di marmo conservati un tempo nella cattedrale avessero adornato una delle fontane del giardino imperiale e che le statue del palazzo almeno in parte fossero state antiche. Com'è noto, Federico II fu un colto collezionista e antiquario e amò adornare con opere antiche palazzi e castelli. Nel ricco apparato scultoreo della Porta di Capua, accanto alle statue medievali Federico fece inserire statue antiche; nel disegno degli Uffizi se ne riconosce agevolmente una, che ha tutta l'aria di essere una Diana cacciatrice; certamente organica a un serrato discorso iconografico che probabilmente includeva anche l'allegoria delle arti praticate dall'imperatore (36). Ancora oggi a Castel del Monte una lastra scolpita raffigurante un corteo, è incassata in una delle pareti del cortile ottagono.
È altrettanto noto che Federico inviò in Capitanata in più occasioni opere di gran pregio: come le *imagines lapideas* che nel 1240 ordina di far trasportare addirittura a spalle da Napoli a Lucera o le due sculture bronzee «statuam hominis eream et vaccam eream similiter, que diu steterant aput sanctam Mariam de Crypta ferrata et aquam per sua foramina artificiose fundebant», anch'esse inviate a Lucera nel 1242 (37); queste ultime erano per certo destinate ad ornare la fontana di qualche giardino imperiale, allietato da specchi d'acqua e ruscelli, fra alberi esotici e fiori rari.

Alle partite di caccia, con i cavalli e i cavalieri, i falchi e la selvaggina, alle soste delle gaie brigate fra boschi e acque lacustri, rimandano le immagini festose miniate nel *De arte venandi cum avibus* o scene di vita cortese come quelle splendidamente affrescate più tardi, nel 1344, nel palazzo dei papi, in Avignone.
Eleganza e cortesia, bellezza e gioia di vivere esprimono ancora le immagini di giovani cavalieri usciti a caccia, nelle rappresentazioni del «Contrasto dei vivi e dei morti»: da quello affrescato nel duomo di Atri già nel decennio tra il 1240 e il 1250 (nell'ambito cioè della esperienza pittorica da cui nascono il primo codice del *De arte venandi* e la «dedica» della Bibbia di Manfredi) (38) all'affresco in S. Luca in Cremona (ormai dei primi del Quattrocento), dove i tre cavalieri giungono con i falchi in pugno e con i ghepardi, seguiti dai cani tenuti al guinzaglio da un fante, carico di selvaggina (39).
L'atmosfera delle feste all'aperto rivive gioiosa nel sonetto di Folgore da San Gimignano dedicato all'*Aprile* (40) e con particolare grazia ed eleganza risplende nelle pitture tardogotiche di soggetto cortese: rammentiamo il ciclo del Mesi affrescato al sorgere del Quattrocento nella Torre dell'Aquila a Trento, che alla rustica vita dei campi accosta il lusso e la raffinatezza degli ozi mondani, o le incantevoli pagine delle «Très riches Heures» del duca di Berry (ora nel Museo Condé di Chantilly) miniate dai fratelli Limbourg, con folle leggiadre di giovani e fanciulle che si trastullano all'aperto, mentre cavalieri e donzelli gioiosamente attendono alla caccia.
Il clima delle feste organizzate dagli Svevi ci viene restituito dalle brillanti descrizioni dei cronisti, cui ci sembra poter efficacemente accostare immagini attinte dal pullulante ciclo della Cappella Palatina di Palermo: i convitati che bevono, le fanciulle danzanti, i musici, i giocatori intenti agli scacchi, gli abili giocolieri. Com'è noto, Federico amò circondarsi di musici, acrobati e danzatrici che faceva cercare e sceglieva con cura. Persino da Cremona (lettera del 28 novembre 1239), dove era impegnato contro i comuni lombardi, chiese di inviare al campo cinque schiavi mori, scelti tra quelli presenti nella curia di Palermo, istruiti nel suonare la tromba (41).
In particolare, il palazzo di Foggia fu preziosa cornice di feste di straordinario splendore. Matteo da Parigi descrive come vi fu accolto e festeggiato Riccardo di

Cornovaglia al ritorno dalla Terrasanta e racconta delle cose maravigliose e inconsuete che lo dilettarono: «Et, iubente imperatore, plures vidit et cum delectatione inspexit ludorum ignotorum et instrumentorum musicorum, que ad exhilarandam imperatricem parabantur, diversitates». Pieno di maraviglia, l'illustre ospite assisté allo spettacolo inusitato offerto dai giocolieri, ascoltò la musica dei più vari strumenti, ma di quelle «novitates obstupendas» ammirò e lodò soprattutto l'esibizione di due eleganti e abilissime danzatrici-acrobate (42).
Un'eco dello splendore consueto nelle feste della corte sveva ci rimanda Saba Malaspina quando parla della *curia solemnis* tenuta a Foggia da Manfredi nel 1260: «...de diversis partibus diversorum generum gaudia festiva conveniunt, ludentium choros et agmina distinctio purpurata laetificat... dies totus solemniter agitur et post diei cursum flammificis facibus hinc inde lucentibus, ponderosa cerae coacervata compagine, in agone ludentium convertitur nox in diem» (43).
Con Costanza, figlia di Manfredi, sposa giovinetta nel 1262 di Pietro d'Aragona, il lusso e lo splendore della corte sveva si trapianta nella corte aragonese, avvezza a un clima di spartana sobrietà. Se ne coglie il riflesso nelle parole del cronista catalano Ramon Muntanér quando loda Manfredi: «era fill de l'emperador Frederic, qui era el pus alt senyor del món e de la major sang del món. E lo dit senyor rei Manfrè vivia pus honradament que rei que en aquell temps fos e'l món, e ab majors fets e messions»; o quando descrive l'arrivo in Catalogna della regale fanciulla accompagnata da una splendida piccola corte (44).
Notizie ancora più dirette si ricavano dai libri dei conti del Maggiordomo della Casa, dove sono annotate le spese per gli abiti e per i gioielli della principessa e delle sue dame, per l'educazione e il mantenimento dei paggi, per tutto il seguito italiano di medici, falconieri, scrivani, chierici (45).

Foggia fu luogo privilegiato per il convergere di artefici di alta qualificazione culturale e per la precoce circolazione delle novità artistiche maturate Oltralpe. Accanto a scultori e architetti - ricordiamo, fra i nomi noti, Bartolomeo da Foggia, Nicola di Bartolomeo, Gualtiero da Foggia - nella città risiedevano *magister Manfridus aurifex domini imperatoris* e *magister Constancius sellarius domini imperatoris*; è traccia anche di un pittore probabilmente in rapporto con la corte: nel «Quaternus de excadenciis et revocatis Capitanatae» si elenca una casa e una vigna *locatas per Curiam magistro Rogerio pictori* (46).
Altre sedi privilegiate di raccolta di opere pregevoli e insieme di propagazione di modelli e di tecniche artistiche erano le *camerae regiae*; a Lucera, a Canosa e a Melfi, come nel palazzo normanno di Palermo e a Messina, esse accoglievano raffinati ateliers e fervide officine, dove si producevano armi, gioielli, stoffe, abiti, tappeti, selle.
Non v'è dubbio che una parte ingente dei prodotti usciti dalle qualificate officine di corte era destinata ad arredare e ad ornare i castelli e le *domus solaciorum* del sovrano.
A Lucera, dov'era insediata la colonia saracena, operavano numerosi artigiani. Le fonti documentarie e narrative testimoniano la cura dell'imperatore nell'arricchire la dimora lucerina di opere d'arte o lasciano intravvedere lo splendore della vita di corte, la ricchezza della *camera regia*, l'attività delle botteghe.
Qui trovò alimento l'interesse e il gusto dell'imperatore per le preziosità dell'arte islamica, al cui fascino non si sottrasse più tardi lo stesso Carlo d'Angiò (47).
L'eccellenza tecnica e la varietà delle competenze degli artefici saraceni ci sono ripetutamente attestate. Le ceramiche, i frammenti di vetro, le lamine d'avorio rinvenuti negli scavi e raccolti nel Museo Civico di Lucera se ci parlano della quotidiana realtà di una comunità prevalentemente islamica, comprovano una produzione artigianale di destinazione palatina. Alle officine regie non soltanto pugliesi, ma anche siciliane, si rivolgeva Federico per le frequenti commissioni di armi, selle, vesti, pellicce, gioielli. A proposito del serraglio, ricordiamo le diciotto selle per cammelli fatte eseguire nella camera di Lucera.

Com'è noto, Federico si circondò di animali esotici. Cammelli, elefanti, orsi erano tra i doni ricevuti dal sultano, insieme con preziosi manufatti e oggetti maravigliosi.
Nell'ampia sfera del simbolismo del potere è lo stesso imperatore a includere l'esibizione del serraglio, che accompagna ripetutamente il corteo imperiale durante i viaggi: «prout imperialem decuit majestatem procedens in magna gloria cum quadrigis ... camelis, mulis atque dromedis» (48).
Come nelle cerimonie ufficiali (l'incoronazione, l'amministrazione della giustizia), come nelle feste, anche qui prevale la dimensione teatrale; la presentazione del sovrano si fa spettacolo, con riverberi di estremo interesse sia sul piano sociale sia sul piano dell'espressione artistica: uso propagandistico, finalità politica ed esigenza culturale vi si fondono.
Lo stupore e l'ammirazione che suscitava lo spettacolare corteo di Federico II, l'alone arcano che accompagnava la corte, risuonano ancora nelle parole di Salimbene: «Eodem anno dominus imperator Fridericus misit elefantem in Lombardiam cum pluribus dromedariis et camelis et cum multis leopardis et cum multis derfalcis et asturibus. Et transierunt per Parmam, ut vidi oculis meis, et steterunt in civitate Cremone» (49).
Un favoloso riflesso dell'esotico corteo federiciano

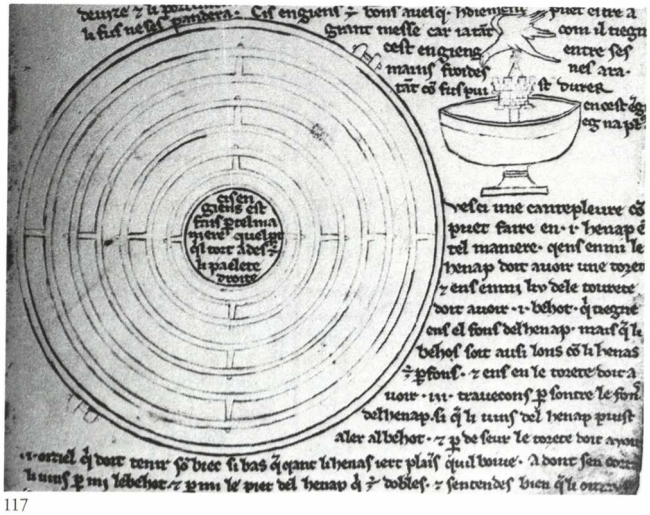
116

può cogliersi nelle sontuose cavalcate dei Magi che nella pittura tardogotica assumono accentuate caratteristiche orientaleggianti, per la esibizione di cammelli, babbuini, leopardi, cani, falchi, pavoni e la sfilata di scudieri mori tra nobili cavalieri in vesti sfarzose (50).

Nei dintorni di Foggia sorsero castelli, padiglioni di caccia, masserie, scuderie, aziende forestali. La zona era ricca di laghi, di paludi, di riserve di caccia. A breve distanza dalla sede imperiale era la residenza di caccia di S. Lorenzo, citata anche come S. Lorenzo «in Carmignano» o in «Carminiano», più di frequente ricordata come «domus vivarii sancti Laurentii». Intorno al fastoso palazzo si estendeva un parco ricco di animali in libertà e un grande vivaio con uccelli acquatici era impiantato nel pantano, dove un sistema di stagni, bacini e canali regolamentava le acque (51). Dai registri angioini, meno avari di notizie rispetto alle fonti di età sveva, si attinge che i danni subiti dalla *domus* per i vandalismi del 1255 furono presto risar-

116 Falconiere che nuota in un laghetto dalle sponde fiorite, nel «De arte venandi cum avibus» (Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, ms. lat. 1071).

citi. Nella estesa campagna di restauri promossa da Carlo I, tra i castelli e le case di caccia sembrano godere di particolari attenzioni S. Lorenzo al Pantano e Lagopesole. A differenza di Federico II, il pio re si affrettò a provvedere di cappelle il castello di Lucera, la *domus* di S. Lorenzo e il castello di Bari.
Dirette cure egli rivolse alla cappella di S. Lorenzo i cui lavori, avviati nella primavera del 1269 - «in domibus nostris Pantani prope Fogiam capellam unam velimus construi ubi divina officia celebrentur» (52) -, erano diretti dal *protomagister* Riccardo da Foggia e dal regio carpentiere Giovanni di Toul. Le folte forniture di legname provenivano da Trani e da Barletta; i *magistri* di varia competenza erano foggiani, francesi, della Terra di Lavoro, perpetuando quei caratteri di cultura sovraregionale propria dei cantieri federiciani.
La cappella di Carlo I doveva essere all'altezza, per pregio estetico, della *domus* di Federico. La elegante costruzione, d'impianto gotico, era illegiadrita da vetrate policrome, per le quali era stato chiamato maestro Peregrino da Sessa (53). Quanto alla *domus*, essa non doveva aver sofferto molto nelle strutture; Carlo, infatti, infittì le commissioni di legname per provvedere all'arredo ligneo generale, compresa «tabulam unam magnam pro mensa nostra».
Che cosa resta di tanto splendore? Nel 1920 lo Haseloff ha pubblicato un disegno topografico dell'insediamento e la pianta di alcune costruzioni ancora visibili all'inizio del secolo. La fotografia aerea rivela estese tracce di opere di difesa (54). Riteniamo che la ricerca sul terreno potrà in questo caso essere particolarmente produttiva.
Al toscano maestro Fuccio, Giorgio Vasari attribuisce la costruzione di alcuni castelli federiciani nel Regno meridionale, nonchè «un barco cinto di mura per l'uccellagioni presso Gravina, e a Melfi un altro per le cacce di verno» (55). Anche a Gravina, presso il castello, di cui restano monumentali rovine, Federico fece costruire un lago artificiale nel parco destinato alla caccia.
Nelle *domus* di Salpi e di Tressanti volle un allevamento di uccelli (56). Per procurarsi i falconi, mandò fidati falconieri in Abruzzo, a Malta e in altri luoghi; per addestrarli cercò *peritos et expertos* in falconeria dall'Egitto e dall'Arabia: «Reges namque Arabum mittebant ad nos falconarius suos peritiores in hac arte cum multis modis falconum» (57).
Si ha notizia delle residenze di Sala, di Belvedere, di S. Agapito.
Il castello di caccia di Apricena e l'Incoronata attrassero in particolare Federico, a giudicare dalla frequenza delle sue soste, prevalentemente in occasione delle festività natalizie.
Durante l'avventuroso viaggio da Venosa a Lucera, dove Manfredi con pochi fedeli si recava a chiedere rinforzi ai saraceni per muovere contro le truppe pontificie accampate tra Foggia e Lucera, Niccolò de Jamsilla descrive la sosta notturna del gruppo nella casa di caccia di S. Agapito.
A guidare Manfredi era Adenulfo Pardo, *magister venationum* di Federico II, grazie alla cui esperienza dei luoghi, cavalieri e cavalli poterono trovar rifugio. «In



117

117 «Chantepleure», nel Taccuino di Villard de Honnecourt.
118-121 Lagopesole, castello: mensole.

quel luogo vi era una di quelle case che l'Imperatore aveva fatte costruire per il divertimento della caccia, la quale casa, biancheggiando alquanto nelle tenebre della notte, si lasciò vedere da lontano». La costruzione occupava dunque una posizione dominante nel paesaggio ed era ancora accogliente e bene attrezzata, se Manfredi e i compagni poterono sostarvi comodamente, ristorandosi accanto ad un gran fuoco (58).
Il castello di Lagopesole, fastosa residenza estiva degli svevi e degli angioini, sorge in una zona un tempo boscosa, in prossimità di un lago. Nel 1277 Carlo I riaprì l'appartamento reale del castello e vi risiedè ogni estate fino al 1280. Intanto procedeva al restauro del palazzo e delle scuderie e faceva trasportare entro barili e gettare nel lago diecimila anguille pescate nei laghi di Versentino e di Salpi (59).
Al mondo della caccia e alla natura del luogo fanno diretto riferimento alcune mensole scolpite nell'ala del castello destinata alla corte: se i cerri frondosi con orsi e cinghiali rinviano al ricco parco di caccia, gli alberi carichi di frutti, con uccelli beccanti fra i rami - gelsi, fichi, viti - richiamano la realtà di un rigoglioso giardino.

Anche percorrendo il suggestivo itinerario che abbiamo scelto, è via via emerso l'amore che Federico portò per la natura e per la scienza. Dell'una e dell'altra passione il massimo monumento è il suo trattato di falconeria, sulle cui pagine si tesse una profana *laus vitae* per le acque, le piante, gli animali, soprattutto gli uccelli, che riproducono i brani di una realtà intimamente conosciuta e intensamente amata.
L'obiettivo e il metodo dell'indagine è lo stesso Federico a indicarli, in termini programmatici, nell'esordio del trattato: *Intentio vera nostra est manifestare ea quae sunt sicut sunt.*

È una testimonianza, fra le più significative, del rinnovato interesse per la natura che investe nello stesso tempo tutto l'Occidente. Tra gli interpreti di una concezione della natura libera da aspirazioni biblico-religiose e autoritaristiche, si pongono Ruggero Bacone, per il quale *scientia experimentalis est dignior omnibus aliis et longe potentior*, e lo stesso Federico II (60).
Tale rinnovamento coinvolse in pari tempo anche l'arte. Se guardiamo alla scultura, scopriamo che lo stesso vento primaverile scuote e investe, donando loro freschezza e rigoglio, foglie, fiori, viticci, che si andavano scolpendo, senza scarto di tempo diremmo, su mensole e capitelli in area francese (da Reims alla Sainte-Chapelle), nelle terre settentrionali dell'impero (da Bamberg a Naumburg) e in terra pugliese (da Castel del Monte a Lagopesole).
I cespi di verdure, i pampini, le foglie di fico, i frutti del cerro e del gelso, i tralci di edera e di vite che «vivono» sulle chiavi di volta di Castel del Monte, sulle mensole di Lagopesole, sui capitelli di S. Maria di Ripalta, nella fresca elaborazione botanica fan pensare a un erbario (61).
Su Castel del Monte visto come manifesto del potere imperiale è stato scritto molto efficacemente: esso «appare, più di altre costruzioni federiciane ... il ritratto dell'imperiale Stato laico, un ritratto che proclama potenza e sicurezza, la 'pietrificazione' di un'ideologia del potere, un manifesto della regalità affidato al tempo in materiali meno deperibili della pergamena» (62).
Lo straordinario monumento, apice espressivo dell'arte federiciana, è secondo noi da assumere come punto di riferimento basilare per capire le prevalenti tendenze estetiche e insieme il clima elegante e sontuoso che caratterizzarono le dimore apprestate per gli svaghi di Federico.
Come abbiamo altrove notato, un ruolo determinante nel qualificare con singolare fulgore struttura e ornamentazione è svolto dai materiali di colore diverso, scelti e accostati in chiave simbolica: il calcare, la breccia corallina, il marmo bianco, cui si aggiungeva la vivida cromia delle tarsie e dei mosaici.
Ciò doveva caratterizzare diffusamente l'architettura federiciana: il *palatium* di Lucera, come provano i disegni settecenteschi e i frammenti di breccia corallina ritrovati in loco; il *palatium* di Foggia, come suggerisce il superstite portale e ancor più la tessitura esterna della vicina cattedrale.
Lo specchio d'acqua racchiuso nell'ottagono della vasca marmorea un tempo al centro del cortile di Castel del Monte, rimanda a soluzioni di radice orientale, ravvisabili dalla Persia all'Egitto, dalla Sicilia alla Spagna, da esse traendo remote simbologie.
Riflettendo la mutevole apparenza del cielo esso doveva inoltre costituire un diretto legame fra architet-

tura e dato naturale. Quali relazioni intessesse la costruzione con la natura circostante non è invece possibile stabilire. Oltre la scelta del luogo eminente, ricco di implicazioni simboliche, e il vasto varco aperto al paesaggio in ciascuna delle sale del primo piano attraverso le finestre rivolte all'esterno, non sappiamo se lo spazio fosse, almeno a livello di progetto, coinvolto nel motivo base dell'organismo architettonico, l'ottagono stellare.

Concludendo, ci sembra che la sostanziale affinità di segno gotico più volte notata fra Castel del Monte, S. Maria di Ripalta, Lagopesole e le parentele istituibili con opere prestigiose disseminate tra Barletta, Troia, Lucera, significhino il prevalere nella sfera più vicina all'imperatore di un preciso orientamento culturale, che è verosimile ritenere accomunasse le più importanti fra le residenze di caccia e i palazzi. Forte elemento qualificante, se non comune denominatore di consonanza, fu senza dubbio l'apporto dell'Ordine cistercense, i cui conversi Federico chiamò «ad costruenda castra et domicilia».

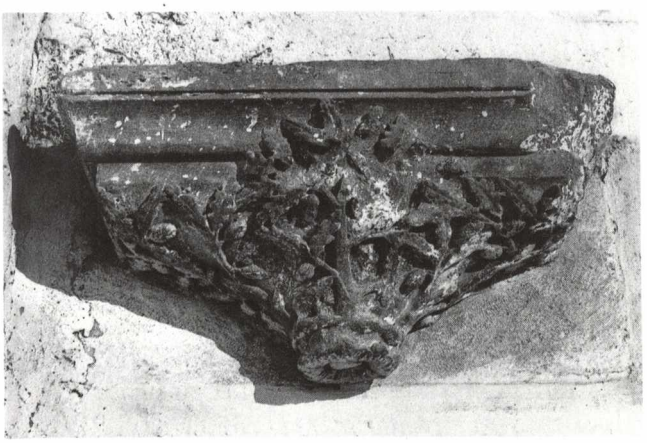
In Federico II esigenza culturale e gusto per il lusso e per l'esotico si rivelano anche nella ricerca dell'oggetto straordinario e prezioso.

Al Kamil donò all'imperatore «splendidi presenti, tra i quali (si ammirava) roba dell'India, del Yaman, dell'Iraq, di Siria, d'Egitto e di Persia». La novellistica narra in termini fantasiosi dei doni inviatigli dal Prete Gianni: una veste d'amianto, un filtro di giovinezza, un anello che rendeva invisibili e la pietra filosofale (63). Per sollecitazione della cultura islamica Federico ebbe molta curiosità per gli automata e per le meraviglie della tecnica. Non che i robots mancassero in ambito occidentale, nelle corti o nella stessa sfera ecclesiastica. Dal Taccuino di disegni di Villard de Honnecourt conosciamo il meccanismo che muoveva l'Angelo della cattedrale di Reims che durante l'intero arco della giornata mutava posizione indicando il sole con un dito; e ancora il progetto per la esecuzione di un'aquila meccanica, destinata a un ambone, capace di seguire con il moto della testa la lettura del Vangelo. Lo stesso Villard riproduce con la *chanteploeur* un oggetto frivolo, destinato ad allietare la mensa di qualche signore. Tra gli oggetti più rari Federico possedette un planetario «in quo imagines solis et lune artificialiter mote cursum suum certis et debitis spaciis peragrant et horas diei et noctis infallibiliter indicant» e un albero di argento dorato con uccellini fra i rami che cantavano al soffiare del vento (64): certamente uno degli automata destinati ad allietare i giardini delle sue *domus solaciorum*.

Ancora più tardi Roberto d'Artois, che certamente conobbe e ammirò gli splendori dei sollazzi dei re normanni e svevi, trasse dal Regno meridionale i modelli per le meraviglie e le curiosità meccaniche che fe-

118

119



120

121

ce realizzare nei giardini del castello di Hesdin (65). Gli interessi botanici spiegano la diffusione di piante e fiori esotici. Nella scuola salernitana furono coltivati gli studi di botanica e gli erbari ivi redatti, largamente noti nel medioevo, plausibilmente influenzarono la corte sveva; la loro illustrazione ci risulta purtroppo nella redazione ormai trecentesca dei *Secreta salernitana* (British Museum).

I giardini monastici accoglievano secondo scansioni regolari, piante medicinali, erbe aromatiche, fiori, alberi ornamentali e alberi da frutto. Anche le piante esotiche sono per tempo attestate nei monasteri, ma presto diventano una costante in tutti i giardini medievali, sia reali che immaginari.

Alberto Magno che nel suo trattato *De Vegetalibus* enumera centosettanta erbe e riconosce cinquantaquattro rose diverse, nel 1249 realizzò un giardino con una varietà ricchissima di piante. Federico II per ornare il giardino e il parco del palazzo di Nuremberg si procurò piante esotiche rivolgendosi ai saraceni (66); e quando Guillaume de Lorris nel *Roman de la Rose* descrive un bel giardino, nota: «C'est cil cui esti cis

122

beaux jardins / Qui de la terre as Sarrasins / Fist ça les arbres aporter / Qu'il fist pour ce vergier planter» (versi 575 ss.) (67).

Anche delle piante dei giardini siciliani conosciamo la varietà; in area pugliese un documento protoangioino ci fa conoscere la ricchezza stupefacente di alberi da frutto che Carlo I fece piantare nel pomario di Manfredonia.

Ma la più fresca memoria dei giardini siciliani e pugliesi di Federico II trascorre nelle descrizioni che ci tramandano Pietro de Crescenzi e Gherardo da Prato (68).

122 Falconieri, nel «De arte venandi cum avibus». (Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, ms. lat. 1071).

Nella pagina successiva:
123 Gravina, castello.
124 Lagopesole, castello.

123

124

CAPITOLO IV

FEDERICO II E L'ARTE DEL DUECENTO IN PUGLIA

1
Il fiorire della scultura sveva: magistri pugliesi, magistri oltremontani

Il più importante avvenimento artistico della prima metà del Duecento nell'Italia meridionale è notoriamente costituito dalla fervida attività dei cantieri federiciani (1).

La distribuzione dei castelli, concepita in funzione di un rigoroso programma difensivo e in relazione diretta con il tracciato viario di eredità romana e medievale, sortisce ancora oggi effetti di eccezionale pregnanza al livello di qualificazione territoriale, sia in rapporto con gli spazi aperti - si tratti della campagna che ruota intorno all'asse ideale costituito da Castel del Monte o del mare che lambisce il castello di Trani - sia in relazione con il paesaggio urbano, rispetto al quale il castello si impone come indiscussa emergenza monumentale. Gravissime mutilazioni e irreparabili rovine non impediscono di risalire al carattere che a questa architettura derivava dal corredo ornamentale, sovente di eccezionale raffinatezza.

Ai numerosi castelli si accompagnavano le dimore splendidamente apprestate per gli ozi di Federico, nella cornice favolosa dei boschi e dei giardini.

La Capitanata, cara in particolare al cuore degli Svevi, enumera alcune fra le più suggestive residenze imperiali: San Lorenzo presso Foggia, con il parco vastissimo adibito a giardino zoologico intorno al palazzo e un vivaio di uccelli acquatici nella palude; il castello di caccia di Salpi, dove erano allevati e addestrati i falconi; quello di Apricena, costruito in una località assai ricca di selvaggina, nel quale Federico amò sostare più a lungo che altrove.

Una limpida fonte riflette la reazione dei sudditi di fronte all'incalzante attività edilizia dell'imperatore: è la penna del giustiziere Tommaso da Gaeta a farsi tramite, cauto ed esplicito a un tempo, del malcontento e della preoccupazione che dovevano dilagare nel Regno. Gli argomenti sono scelti con cura e tuttavia esposti all'augusto interlocutore con audace chiarezza: «esiste una sola fortezza veramente inespugnabile ed è l'amore dei sudditi», è il primo ammonimento del giustiziere; e altrove, evidentemente deplorando la insostenibile stretta fiscale conseguente alle colossali imprese promosse da Federico, scongiura: «Voglia il cielo che tutte le costruzioni che fate sorgere in ogni parte del vostro Regno non arrechino miseria ai poveri...». Infine, additando a modello i sovrani normanni, aggiunge scorato, anche qui rispecchiando l'opinione diffusa: «Sarebbe stato assai più degno di vostra Maestà se le prime opere da voi erette fossero state un omaggio a Colui cui dovete la vostra esistenza e la vostra signoria, così come hanno fatto prima di voi i cristianissimi re di Sicilia, vostri antenati...». Certo il vecchio giustiziere doveva essere ben certo della benevolenza del suo sovrano (o tenere assai poco alla propria testa) per parlare così chiaro: ma il suo intervento coraggioso non sortì grandi risultati (2).

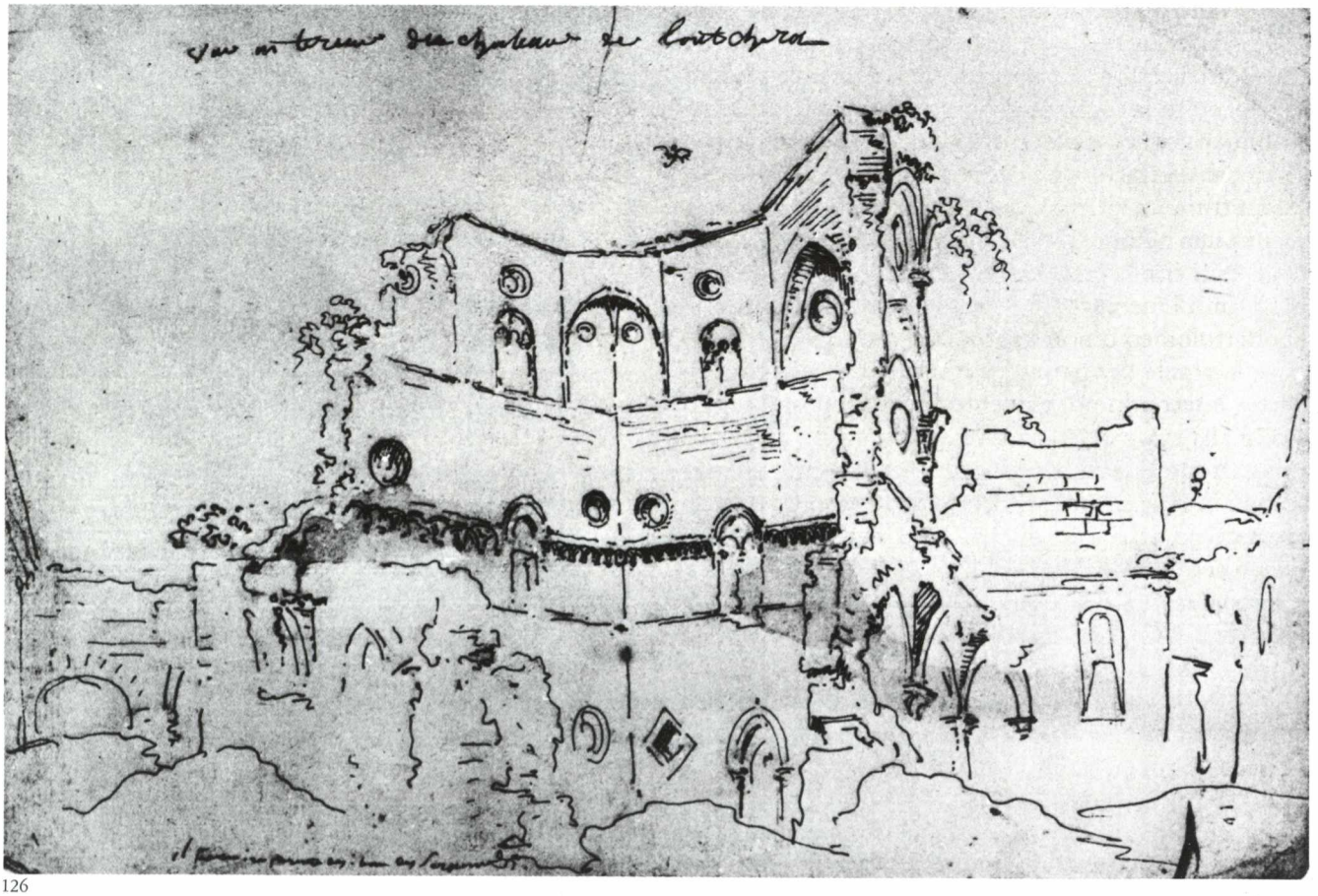
Anche dal fronte opposto Federico fu «contestato» addirittura come distruttore di chiese: ma in questo caso si tratta di accuse non sempre fondate, dettate dall'animosità degli avversari.

All'accusa mossagli da Gregorio IX «quod in Regno ecclesie Domino consacrate prophanantur et destruuntur», l'imperatore protestò citando in concreto la cattedrale di Lucera, che affermava essere crollata «propter vetustatem», e dicendosi pronto a riedificarla (3).

In verità le cose non dovevano cambiare molto negli anni successivi, se Federico nel testamento ordinava: «Ecclesie Lucerie et Sore et si que alie sunt, per officiales nostros reficiantur et restituantur». Ordine lungamente disatteso: a oltre cinquant'anni dalla sua morte, nel 1303, il vescovo di Lucera aveva ancora la cattedra in una chiesa extra-urbana, in attesa che fosse costruita la nuova cattedrale (4).

Senza voler edulcorare l'immagine di Federico, a noi risulta che se anche non costruì mai una cappella nella sua fitta corona di castelli (se ne preoccupò Carlo I

125



126

126 Lucera, rovine del palazzo di Federico II. Disegno di Desprez (da Wollin).
Nelle pagine precedenti:
125 Trani, castello.

all'inizio del suo regno), non fu avaro di benefici nei confronti di chiese e monasteri, tessé amicizie tenaci e interessanti con vescovi e abati, assisté a consacrazioni di chiese e a cerminonie solenni; se confiscò beni ecclesiastici, seppe anche offrire doni sontuosi (5).

Per ritessere le fila della intensa attività edilizia promossa da Federico II è utile ricordare alcuni dei dati certi di cui disponiamo: nel 1223 Bartolomeo da Foggia, *protomagister*, compie il palazzo imperiale della sua città; tra il 1225 e il 1228 è ristrutturato il castello di Barletta; nel 1233 sono in corso lavori nei castelli di Bari, di Trani e di Brindisi; intorno al 1235 sorge il *palatium* di Lucera; dal 1234 al 1239 è attivo il cantiere di Capua; nel 1240 si avvia la costruzione di Castel del Monte, cui seguono i lavori di Lagopesole.
Intorno a queste gravitano altre opere, non tutte di carattere profano, giacché è un fatto che nei cantieri delle grandi cattedrali sono a volte riconoscibili gli stessi *magistri* attivi in ambito federiciano o di essi si avverte il riflesso.
Di Bartolomeo da Foggia unica opera autografa pervenuta è l'esiguo frammento del palazzo di Federico II: un archivolto adorno di fitto fogliame, sorretto da due aquile con le ali spiegate in funzione di mensole, e la relativa iscrizione. Oltre la data (1223) e la qualifica dell'autore - *protomagister*, primo responsabile del cantiere, esperto di architettura e scultura insieme - essa rivela quale stretta collaborazione legasse committente e operatore, in questo caso lo stesso Federico II e Bartolomeo: non altrimenti sapremmo interpretare quel *SIC* CESAR FIERI IUSSIT OPUS ISTUD / BARTHOLOMEUS *SIC* CONSTRUXIT ILLUD.
Non è dato accertare ciò che era possibile vedere a Foggia, negli anni di Federico II, di opere antiche, francesi, tedesche, bizantine, islamiche. Ma il cornicione e il meno noto portale superstite della cattedrale, sono testimonianze rivelatrici di una circolazione culturale di respiro europeo.
La critica, quasi sempre concorde, ha attribuito a Bartolomeo il cornicione su forti mensole scolpite che cinge la facciata della cattedrale di Foggia, intitolata a S. Maria Icona Vetere. Nella tessitura generale sono assunti larghi prestiti dal repertorio classico - mensole aggettanti, dentelli, fusarole, metope, lacunari -, mentre animali, figure fantastiche e mostruose attingono alla inesauribile fauna del romanico locale. Negli ispidi rosoni, nel tralcio secco e tagliente che si avvita intorno alla fusarola, si avvertono nitidamente i modi delle maestranze attive tra Capitanata e Abruz-

zo a cavallo dei secoli XII e XIII. Ma decisamente nuovo, di chiara intonazione gotica, è il rapporto fra scultura e architettura, la maniera schiettamente plastica di concepire la forma: tralci e rose si sviluppano con inedito rigoglio, animali terrestri e fantastici, risvegliati dal vecchio sogno dei bestiari, si svincolano dalle strutture architettoniche per guadagnare con veemenza una autonomia plastica e spaziale, consonante negli esiti con la gran parte della scultura occidentale del primo Duecento.
Sia Bartolomeo o non l'autore del cornicione foggiano - le aquile del palazzo imperiale lo farebbero credere - è secondo noi evidente che al medesimo maestro e alla sua maestranza va ascritta gran parte della decorazione esterna del monumento: i capitelli con testine umane emergenti dal rigido fogliame e la interessante decorazione figurata del portale riemerso sul fianco settentrionale.
La gravitazione della Puglia verso i fatti foggiani è indubbia. A Foggia l'iniziativa regia creò un clima culturale e una situazione ambientale di chiaro accento europeo. Il quadro generale mostra opere nelle quali si attua, in forme più o meno libere, un orientamento verso la cultura d'oltralpe, lungo l'asse franco-renano. Ma non sapremmo parlare tanto di precedenze, quanto di concomitanze formali e di gusto, favorite indubbiamente dalla frequentazione di *magistri* formatisi o «passati» in quelle prestigiose botteghe.
Naturalmente, va dato il giusto peso a fatti accertati, come la presenza nella cerchia di Federico II di artefici di origine germanica.
Giova ricordare che l'ambiente di corte costituì una palestra di vivace confronto e di trasmissione di cultura: intorno a Federico II si raccoglievano i *magistri* d'oltralpe e d'oltre mare, gli artigiani saraceni, il francescano Elia e il cistercense Giovanni, Michele Scoto e Leonardo Pisano, gli scienziati orientali, i poeti, i musici, gli artisti meridionali.
Lo stesso imperatore era esperto in tutte le arti meccaniche.
Ma ai fini di un'adeguata interpretazione della dimensione storica del fenomeno, non vanno trascurati fatti chiaramente significativi di una estesa europeizzazione della cultura: da un lato, ad esempio, gli accenti argutamente francesi di alcune pitture abruzzesi (v. S. Maria di Ronzano), dall'altro la presenza di capolavori come il *Crocifisso* di Mirabella Eclano del quale sono state riconosciute le relazioni con l'ambito degli orafi e bronzisti belgo-renani e di formazione aquitanica; o l'arrivo dal nord di opere pregevoli come le statue lignee di Brindisi, il *Crocifisso* e la *Vergine in trono*, nella chiesa del Crocifisso (6).

Non è facile stabilire se e in quale misura le opere promosse da Federico nei castelli di Trani, di Bari e di Barletta tra gli anni Venti e gli anni Trenta, costituirono interventi su preesistenti strutture. È invece evidente che le parti scultoree individuano nel contesto della produzione federiciana un momento espressivo sufficientemente unitario, contenibile entro un serrato giro di anni.
A Trani, alcune mensole visibili nel cortile interno del castello, dimostrano, per quel che è possibile cogliere al di là dello spesso intonaco che le ottunde, una concezione arcaica del rilievo, costruito per chiusi blocchi architettonici.
Se l'aquila-mensola del piano inferiore indica un possibile legame con l'opera più antica di Federico in Puglia (l'archivolto foggiano, cioè), nella formulazione plastica delle due mensole con figure assise prevale un rude senso della massa, da intendere come il riflesso di una perdurante concezione romanica della forma. Secondo la stessa grammatica strutturale sono declinate le altre figure: il gruppo di Adamo ed Eva e la stessa figura inginocchiata che pure nel gesto e nel panneggio cita alla lettera una delle agili figurette poste a fungere da telamoni ai lati del portale maggiore della vicina cattedrale.
Anche i maestri che eseguirono nel castello di Bari la decorazione scultorea dell'archivolto che cinge il portale e i numerosi capitelli (nell'androne, nel portico del cortile, nelle torri) possono essere ricondotti all'indirizzo di radice romanica, a lungo produttivo in area pugliese, accanto a quello gotico innovatore.
Le firme che si leggono su alcuni capitelli del portico - MINERRUS DE CANUSIA, MELIS DE STELLIANO, ISMAHEL - individuano personalità di abili lapicidi di origine meridionale (Canosa e Stigliano) e islamica. Il loro linguaggio inclina a fissare le forme vegetali e animali secondo abbreviazioni plastiche atte a tradurre le parvenze realistiche in sigle ornamentali: lo mostra ad evidenza la iterazione di alcuni motivi, quali i volatili in sequenza uniforme o la teoria di teste scolpite nell'androne.
Nel repertorio iconografico è ricorrente l'aquila, rappresentata ad ali spiegate, sovente con la preda serrata fra gli artigli: essa appare a Trani, a Bari (su due capitelli e sulla chiave dell'arco del portale) e a Barletta, nella lunetta di due finestre del castello. Qui la condotta scultorea di una delle aquile sembrerebbe deporre a favore delle relazioni altrove indicate con i prodotti della glittica federiciana (7).

A Lucera, rilevante centro della Capitanata, Federico II scelse di trasferire nel 1224 e nel 1246 consistenti nuclei della irrequieta popolazione saracena della Sicilia; qui intorno al 1233 fece costruire il *palatium*, che volle splendido di statue e di ornamenti.
Qui ancora Carlo I fece erigere l'ampia cinta turrita che del castello federiciano ingloba il lato settentrio-

127

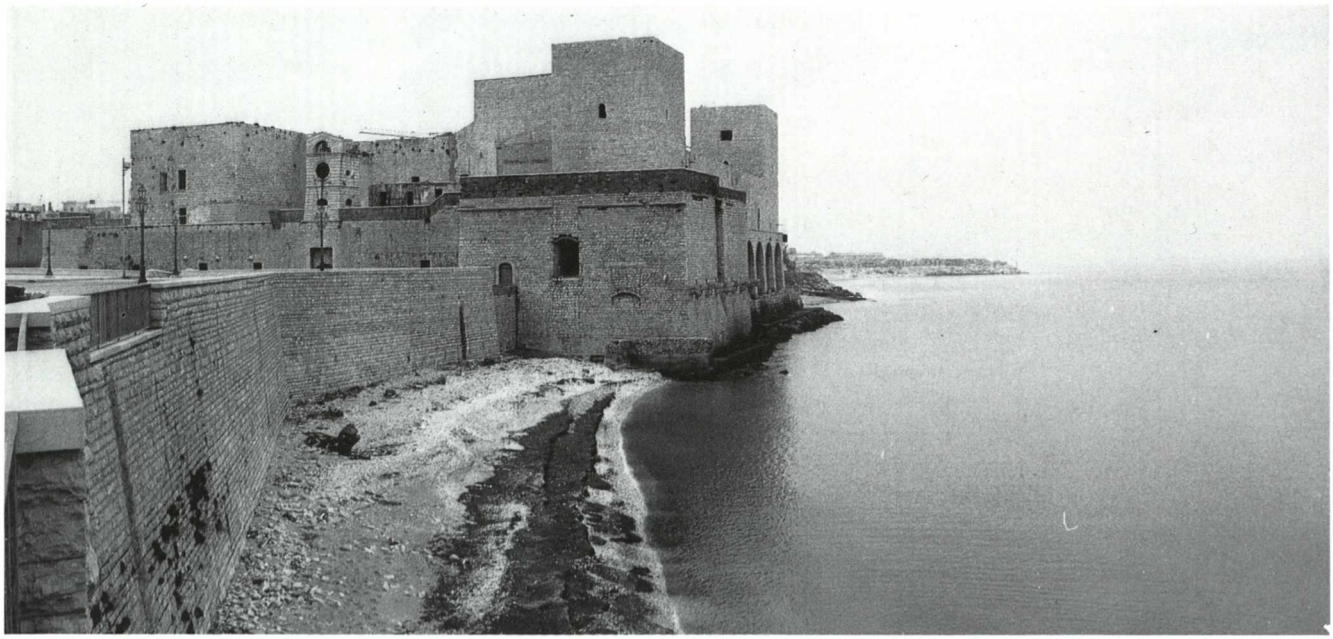
nale; all'interno vi costruì una chiesa dedicata a S. Francesco, un nuovo palazzo, allietato da giochi d'acqua nel cortile, e numerosi altri edifici.
L'imponente complesso per secoli fu saccheggiato da predatori di reperti e di materiali da costruzione. Nel 1752 i Carmelitani furono autorizzati a scavare onde procurarsi le pietre per il loro nuovo convento. Nel 1790 giunse il colpo più rovinoso: l'interno della cerchia angioina fu quasi completamente spazzato con l'uso di potenti mine, allo scopo di procacciare il materiale per costruire il Tribunale (8).
Ad onta della grave rovina subita, grazie ai disegni eseguiti nel 1778 da Jean Desprez e alle parti ancora visibili, si può agevolmente risalire all'assetto primitivo del singolare edificio. Esso si innalzava sul basamento tronco-piramidale mostrandosi a guisa di robusta torre quadrangolare, ma in realtà constava di quattro ali simmetricamente organizzate ai lati di un cortile, secondo una metrica architettonica assai diffusa nell'edilizia sveva (castelli di Augusta, di Catania, di Siracusa, di Prato).
Una inconsueta soluzione presentava l'alzato del cortile centrale che nel piano superiore mutava in ottagona la sezione quadrata del pianterreno. Della originaria ricchezza e varietà dell'apparato ornamentale è larga traccia nei disegni settecenteschi.
Le numerose finestre a cerchio e a rombo aperte sul cortile interno, la trama di arcatelle rinviano a forme decorative prevalenti nell'architettura fiorita in Capitanata fra XII e XIII secolo, indice della presenza, a Lucera plausibilissima, di maestri foggiani.
L'intero edificio doveva inoltre rifulgere per l'acceso colore della breccia corallina che ne rivestiva le pareti. Lo apprendiamo da una preziosa annotazione del «Voyage pittoresque» dell'Abbé de Saint-Non: «Ce que nous y trouvames de plus curieux, c'est le revetissement de ce Palais fait d'un marbre composé de cailloux liés avec un cement naturel, si fort et si indistructible qu'il souffre la taille, le poli, et que le temps, l'air n'ont pu le decomposer».
All'inizio del nostro secolo ne rimanevano solo pochi sparsi frammenti che non sfuggirono alla vigile attenzione dello Haseloff (9).
L'impianto geometrico giuocato sul passaggio dal quadrato all'ottagono, la doviziosa veste ornamentale, l'uso del materiale certamente dettato da intenzionalità simboliche, fanno emergere alcune esplicite consonanze con Castel del Monte.
Come abbiamo prima accennato, le fonti testimoniano della cura di Federico nell'arricchire la dimora lucerina con opere d'arte (si pensi soltanto all'invio dalla Campania di sculture antiche); lasciano inoltre intravvedere lo splendore della vita di corte o la ricchezza della «camera» regia, descrivendo la fervida attivi-

128

130

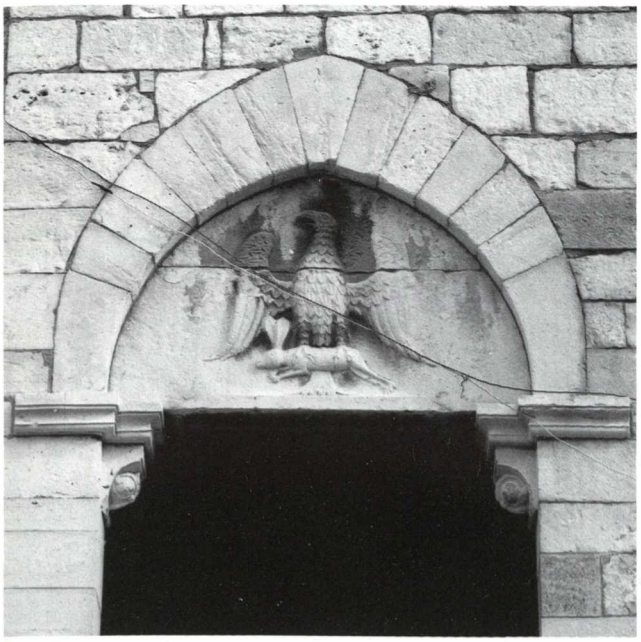
127 Foggia, archivolto del palazzo di Federico II.
128 Bari, castello.
129/130 Bari, castello: capitelli del portico.

129



131

132



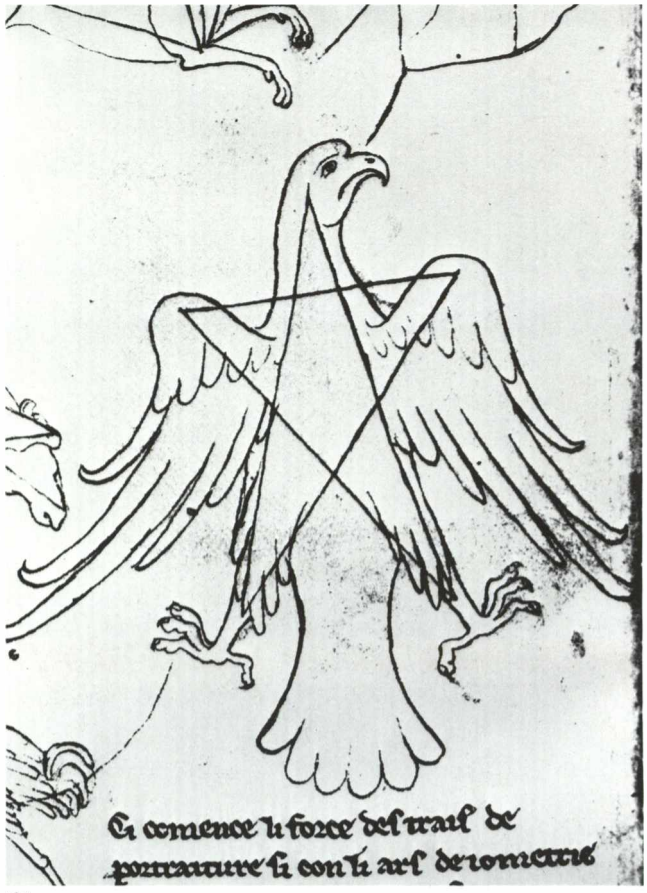
133

134

135

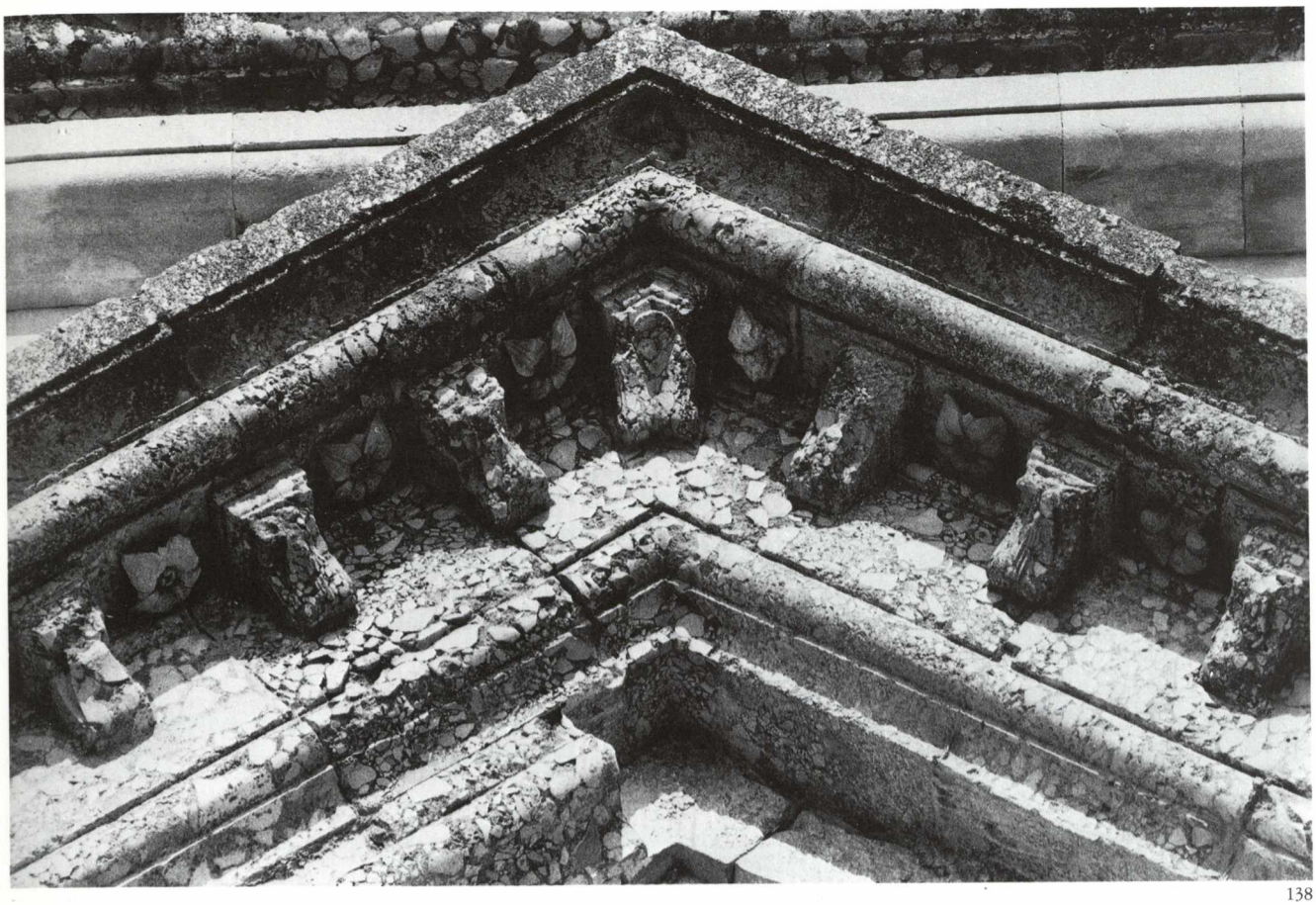
136

131 Trani, castello.
132 Barletta, cortile del castello (prima del restauro).
133/134 Barletta, castello: finestre sul cortile.
135/136 Trani, castello: mensole.



137

tà di artigiani saraceni addetti alla produzione di stoffe, tappeti, armi o le esotiche curiosità del serraglio.
Il tempo ha purtroppo dissipato il frutto di tanto lavoro e di tanto sollecite cure. Tra gli scarsi reperti fin qui noti, si può supporre che dalle stanze che si disponevano tre per lato intorno al cortile del castello provengano due pesanti chiavi di volta ornate di ispidi rosoni, evidentemente poste a chiudere crociere sostenute da robusti costoloni dal profilo smussato.
Le ceramiche e i vetri raccolti nel Museo Civico Fiorelli parlano della quotidiana realtà di una comunità prevalentemente islamica e se pur tenuamente rimandano il riflesso della vita di corte.
Saggi di scavo condotti nell'area del castello hanno riportato alla luce un ricco materiale: vasellame di vetro, frammenti di avorio (alcune lamine con lievi tracce di pittura probabilmente appartenenti a cofanetti dipinti), maioliche, vasellame a vernice di piombo, vasellame grezzo. Accanto ai manufatti importati abbondano quelli di produzione locale. Caratteristiche alcune brocchette provviste di un filtro per le impurità dell'acqua, trattato con un fine traforo ornamentale, affini alla ceramica islamica prodotta in Sicilia in età normanna e sveva, che Scerrato propone di chiamare «siqilliana» (10).
Inoltre, sono ritornati alla luce alcuni frammenti di porcellane cinesi databili ai secoli XI-XII: il dato, importante in se stesso per la rara possibilità di datare con sicurezza lo strato (entro il 1267), assume particolare rilevanza per noi, in quanto conferma la circolazione in Puglia di manufatti dell'Estremo Oriente, anche di là dai doni straordinari e preziosi che Federico ricevette dai Sultani (11).
A Lucera gli artefici saraceni rimasero attivi fino alla distruzione voluta da Carlo II. Fra i *saracenos artistas* che nel 1301 il sovrano chiede di trasferire a Napoli, erano forse i vasai della cui attività è traccia nella ceramica italo-islamica rinvenuta nel corso di recenti scavi, nella chiesa di S. Lorenzo Maggiore a Napoli.
Pur non essendone accertabile l'originaria ubicazione, è plausibile che provengano dalla fortezza di Lucera la testa di giovinetto e la testa di moro, oggi nel locale Museo. Di materiale, di destinazione e di qualità diversi, esse partecipano inequivocabilmente della cultura del gruppo di maestri cui si deve la fioritura dei ritratti federiciani. L'ascendenza classica della prima testa è tanto evidente da aver fatto supporre un probabile rifacimento in età sveva di una scultura antica: ma a favore di una datazione totalmente medievale del pezzo non è difficile rinvenire affinità e rispondenze con altre sculture di ambito meridionale. Ad esempio, con alcune mensole della porta di Capua.
La seconda scultura, raffigurante con forte vitalità una testa di moro, induce a stabilire relazioni anche più stringenti con opere d'età federiciana: a Barletta e ancora a Trani, i rinvii sono agevoli nel giro di una produzione in cui un repertorio tematico attinto dall'empirico quotidiano si ricrea in forme vibranti di vita (12).
Accanto alla sigillata fermezza della mensola del S. Sepolcro di Barletta e alla vena più intensa per caratterizzazione realistica dei capitelli troiani, la ruvida immediatezza espressiva della scultura di Lucera rivela nell'ignoto maestro il talento di un ritrattista. Il soggetto, diffuso nella produzione sveva, si collega alla frequenza a corte di schiavi e musici mori. In una lettera cremonese del 28 novembre 1239, Federico chiede d'inviare al campo dov'è impegnato contro i comuni lombardi, cinque schiavi mori, scelti tra quelli presenti nella Curia di Palermo, istruiti nel suonare la tromba (13).
La coincidenza di orientamento tra i frammenti lucerini e le opere additate a confronto, testimonia di una fioritura e continuità culturale più estesa e più ricca di quanto la scarsità delle opere superstiti lasci supporre. Per la rovina o la dispersione dell'arredo e delle parti decorative subita dalle costruzioni federiciane, ogni discorso sulla scultura si muove di necessità su basi fortemente mutilate e alla luce soltanto di rare discontinue reliquie. Nonostante tutto, i caratteri qualificanti di un avvenimento culturale di singolare potenza creativa si percepiscono limpidamente.

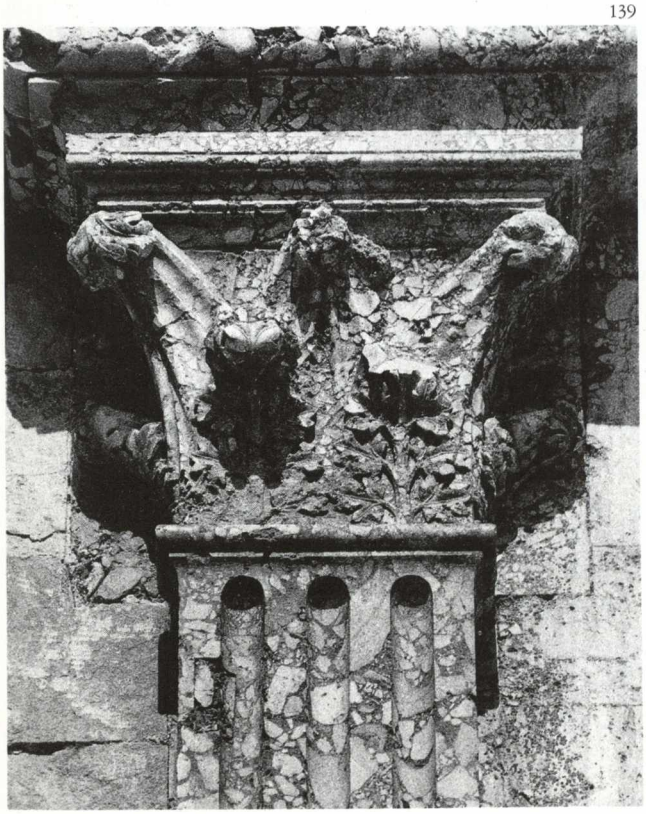


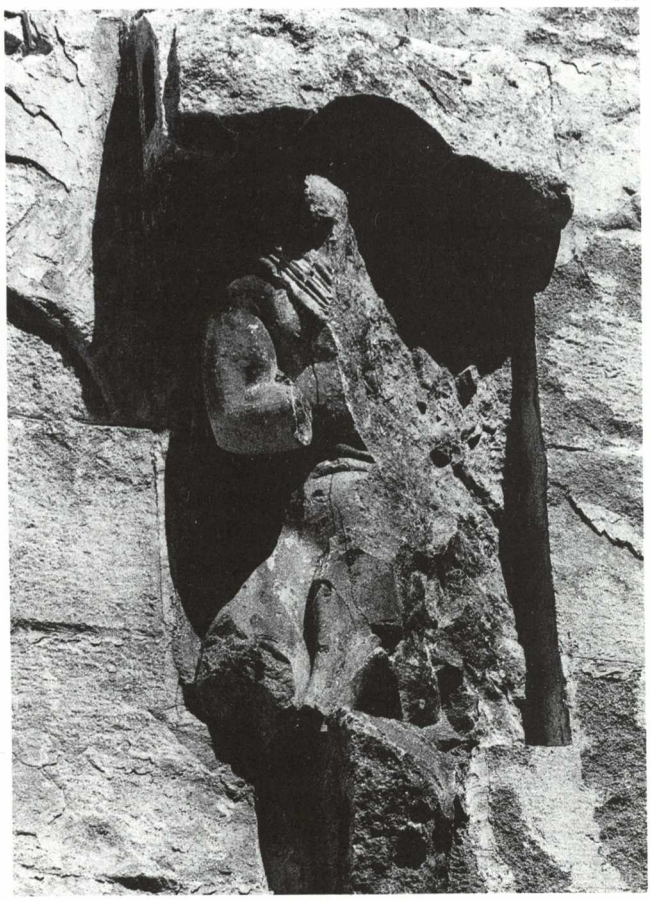
138

140

137 Aquila, nel Taccuino di Villard de Honnecourt.
138/139 Castel del Monte: particolari del portale.
140 Castel del Monte: il cavaliere.

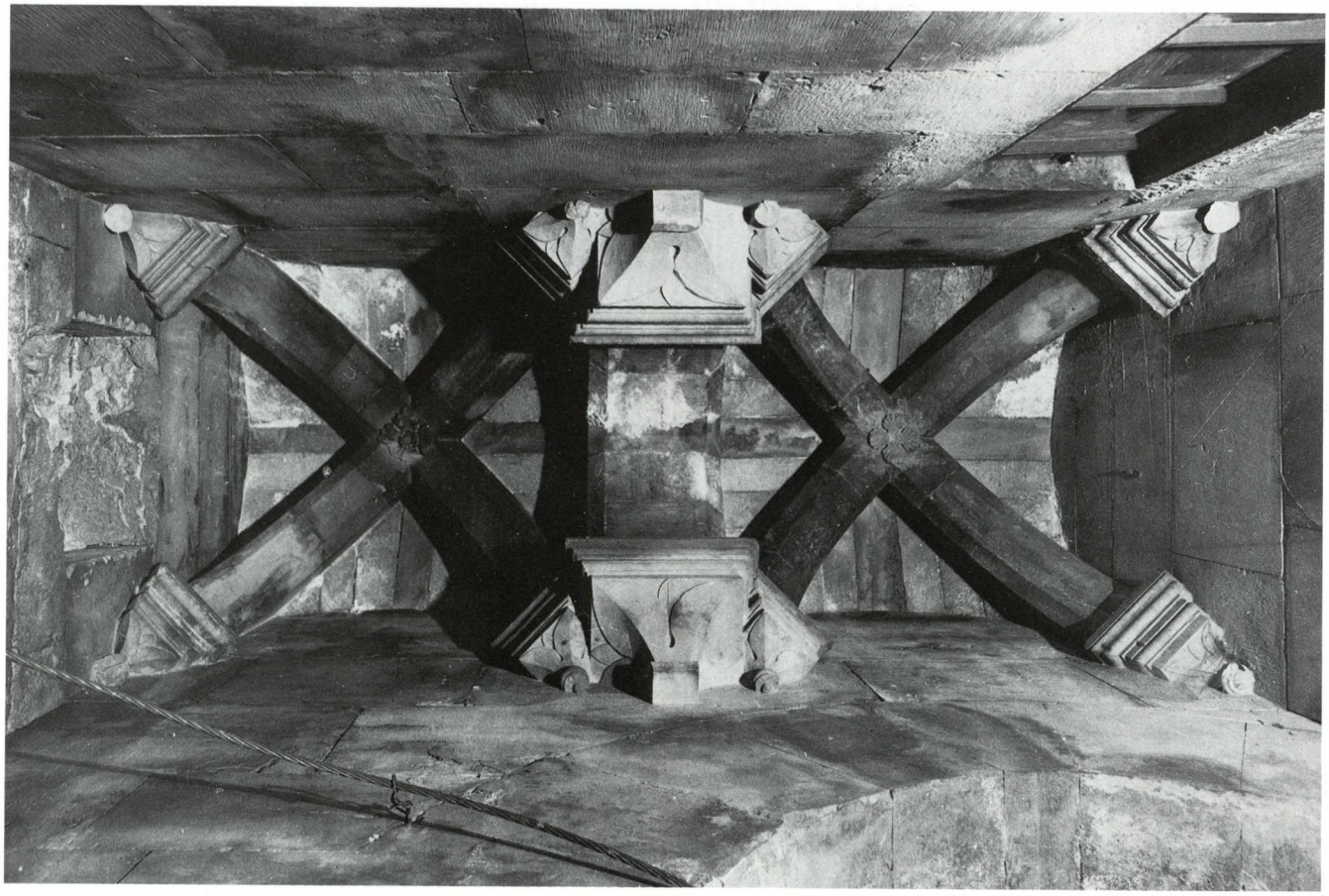
139





141

142

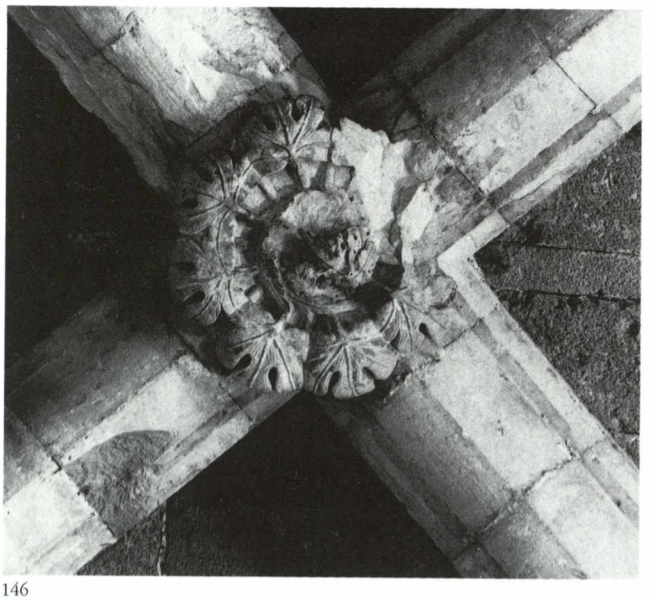


143

144
145

141 Castel del Monte: volta della terza torre.
142 Castel del Monte: volta di un corridoio del pianterreno.
143-145 Castel del Monte: capitelli.

Nelle pagine successive:
146-151 Castel del Monte: chiavi di volta.



146

147

148

Nella fitta produzione edilizia federiciana Castel del Monte si pone come capolavoro assoluto e insieme come sintesi altissima della cultura dell'imperatore, di questa cogliendo gli aspetti più moderni e significativi (14).

La visione del castello che domina la vasta ondulata campagna dalla cima della collina ha conservata inalterata nel tempo una forte carica di suggestione; ma il paesaggio intorno non è lo stesso che dové conquistare Federico al punto da eleggerlo come cornice per la sua opera meravigliosa.

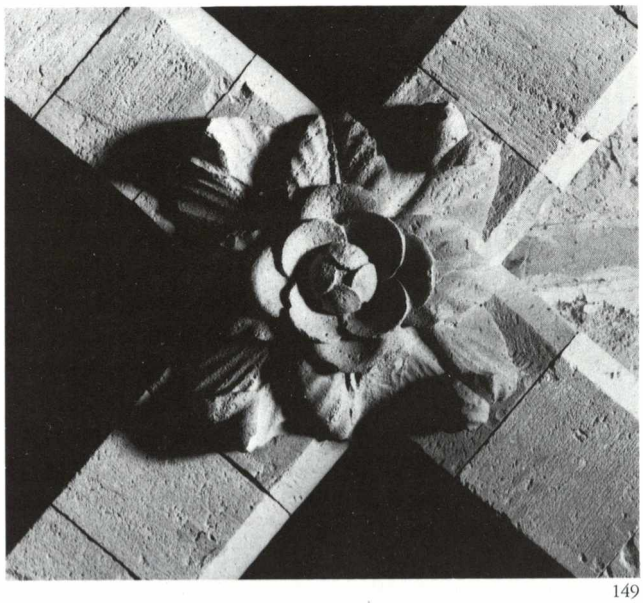
Confermando antiche sporadiche testimonianze, recenti studi hanno chiarito che la zona a valle di Castel del Monte era ricca di acque: muovendo dall'esame dei caratteri del suolo, di alcuni significativi toponimi e delle testimonianze letterarie, l'Alvisi ha concluso che il *flumen Aveldium* segnato nella Tavola Peutingeriana con foce tra Barletta e Trani «nascesse dalle colline intorno a Castel del Monte, alimentato da vene naturali costanti e, in particolari stagioni, dall'acqua piovana che si poteva raccogliere nella depressione visibile nella zona di masseria Lagacchione». La zona inoltre fu abitata «in tutte le epoche, quasi senza soluzione di continuità» (15).

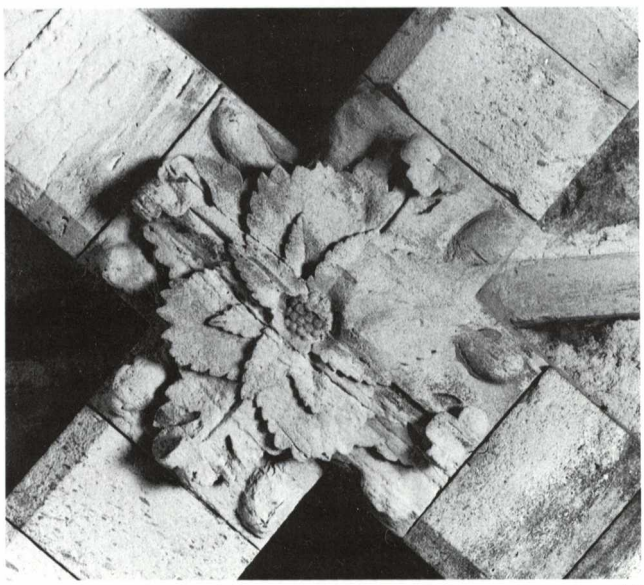
Ciò basta per mettere a fuoco le linee fondamentali di un paesaggio rispondente alle preferenze altrove dichiarate da Federico (in Capitanata, ad esempio, terra prediletta fra tutte per la particolare «amoenitas»): ricchezza di acque, e dunque di vegetazione e di fauna; a completare il quadro aggiungeremmo la presenza di insediamenti romani, le cui rovine esercitarono un indiscusso fascino sull'imperatore. Per questa via acquisterebbero un certo fondamento anche vecchie leggende come la voce raccolta da Huillard-Bréholles nella prima metà dell'Ottocento: «Entre Trani et Andria se trouvait, dit-on, un temple antique au-dessus duquel s'élevait une statue de marbre; la tête de cette statue était entourée d'un cercle de bronze où on lisait des mots grecs dont voici le sens: Aux calendes de mai, quand le soleil se lévera, j'aurai une tête d'or».

È risaputo che a Castel del Monte Federico raccolse reperti antichi: un rilievo raffigurante un corteo è ancora incastonato in una delle pareti del cortile. Forse fecero parte della collezione dell'imperatore anche le due colonne che Roberto d'Angiò fece trasportare nel 1317 in S. Chiara a Napoli, togliendole dal sito (esse erano «nulli aedificio adherentes») del castello. Oscura resta la loro prima provenienza; ma certamente potevano aver risvegliato l'interesse di Federico, per la preziosa ricca decorazione, con putti vendemmianti nel folto di pampini e tralci. Esse erano infatti dello stesso tipo delle colonne vitinee della basilica di S. Pietro, imitate dal Bernini nel monumentale ciborio (16).

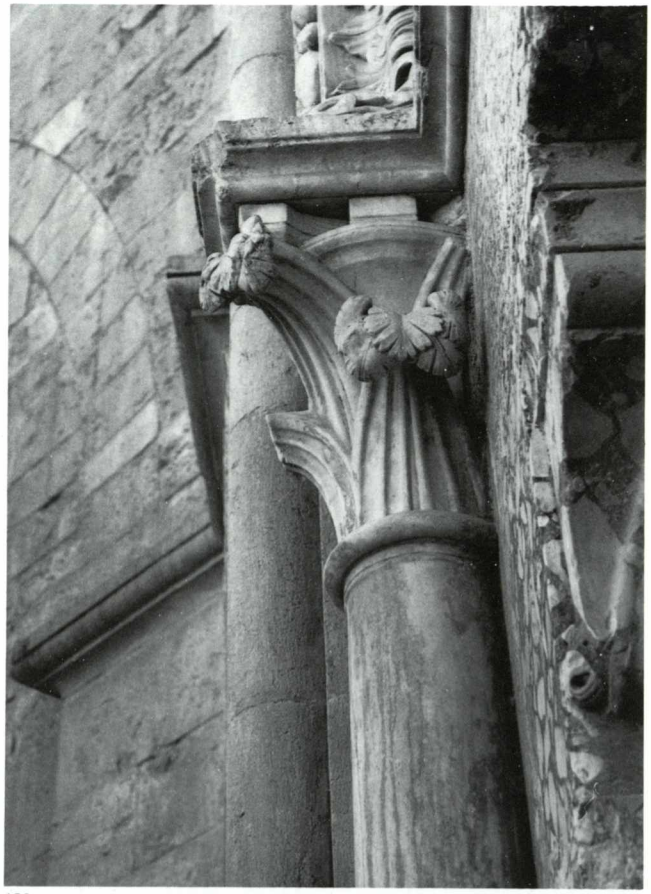
Castel del Monte in origine assunse il nome del monastero intitolato a S. Maria presso il quale era sorto:

«castrum apud Sanctam Mariam de Monte». Non è facile stabilire se si tratta del monastero «Sanctae Mariae de Monte Balneoli, Andriensis diocesis», affidato nel 1258 da Alessandro IV ai Cistercensi e dipendente dal monastero di S. Maria d'Arabona (17).
Il nesso indiscutibile della costruzione non soltanto con il patrimonio di conoscenze astronomiche diffuse nella cerchia di Federico, ma soprattutto con le regole geometriche della trasformazione delle figure piane e dei solidi e con le formule matematiche che descrivono quei processi, fa apparire sempre più plausibile che a concepirne il progetto sia stato lo stesso imperatore.
Appar certo che nella cultura di Federico II un ruolo di fondamentale arricchimento e aggiornamento svolsero le opere di Leonardo Fibonacci (in particolare il *Liber Abbaci* e la *Practica Geometriae*); né si può negare che su tali conoscenze si fondi essenzialmente la concezione rigorosamente geometrica del castello pugliese (18).
A concretizzare un così straordinario disegno Federico II scelse con cura gli operatori, cercandoli fra i più esperti e aggiornati costruttori, ingegneri, scultori, intarsiatori della sua cerchia.
La partecipazione dei conversi cistercensi - dei quali era nota la perizia tecnica - alla costruzione dei *castra* federiciani, è documentata dal noto passo della cronaca di S. Maria de Ferraria del 1224.
Tra i sovrintendenti ai lavori che a partire dal 1234 si svolsero nel cantiere della porta di Capua, è inoltre documentata la presenza del cistercense *donnus Bisancius*.
Ma al di là di queste, la prova più esplicita è nell'impronta inconfondibile che l'intervento cistercense ha lasciato nella produzione architettonica promossa da Federico II, riconoscibile non soltanto in area siciliana, com'è stato notato e come mostrano in maniera persuasiva Castel Maniace e l'abbazia del Murgo, ma anche in area pugliese, per le inoppugnabili rispondenze fra S. Maria di Ripalta e Castel del Monte e nelle terre settentrionali dell'impero, come si ricava dalla cattedrale di Bamberg, cui nel 1235 Federico II elargì una cospicua somma (19).
Nell'architettura federiciana, tesa alla realizzazione di pure forme geometriche, la componente cistercense si può riconoscere nell'adozione della tecnica costruttiva «modulare». Nel cantiere di Castel del Monte essa è ravvisabile non soltanto per le scansioni delle pareti e per la organizzazione *ad quadratum* dello spazio, come ingabbiato entro la nitida struttura delle cornici e delle membrature, ma ancora emerge con evidenza in una parte del corredo ornamentale, grazie a una serie di trasparenti rinvii alla chiesa di S. Maria di Ripalta.
Nel programma ornamentale distribuito con misura ed eleganza in tutto l'edificio, si passa dalla trionfante

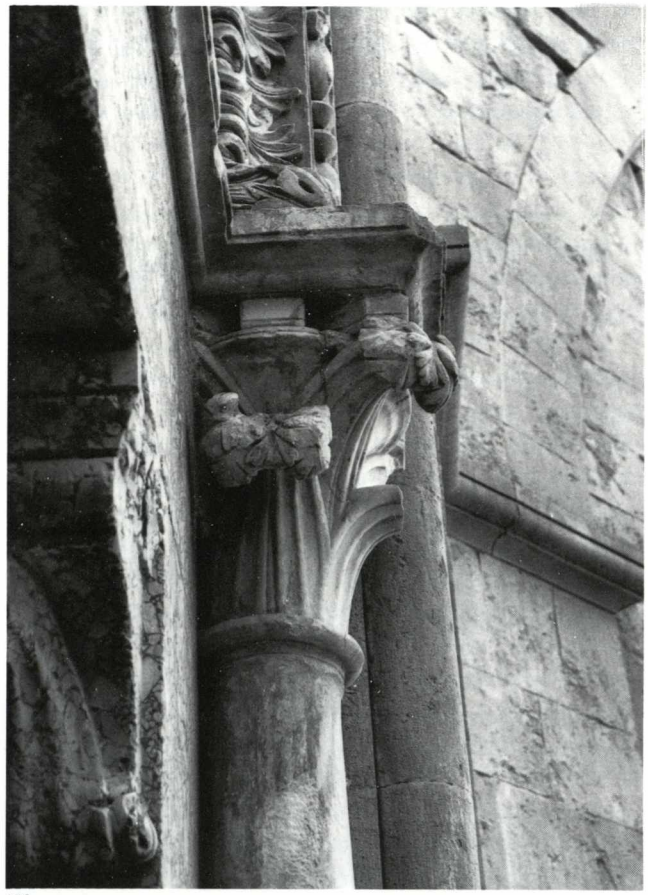

149


150

151

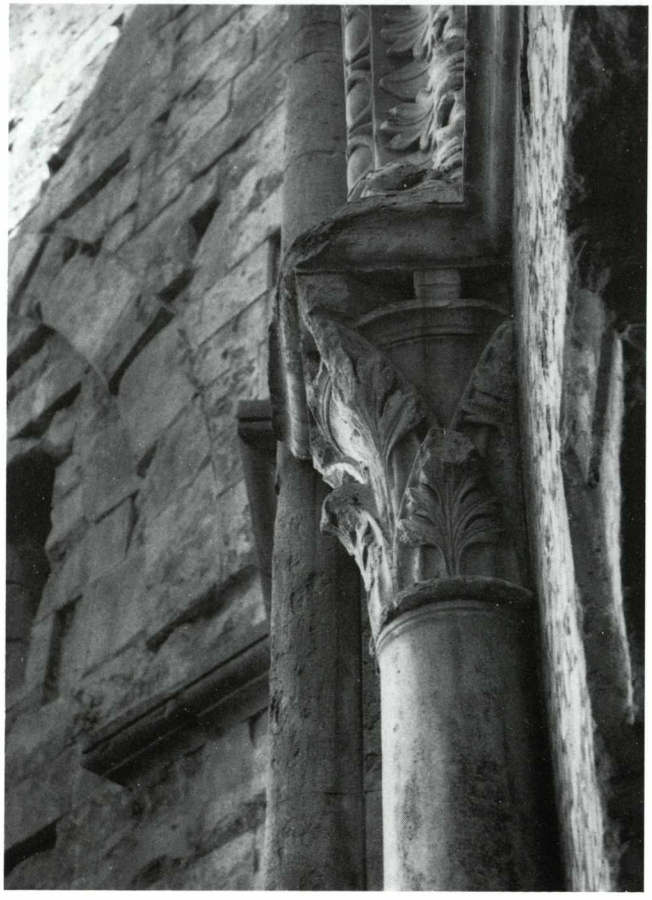


152

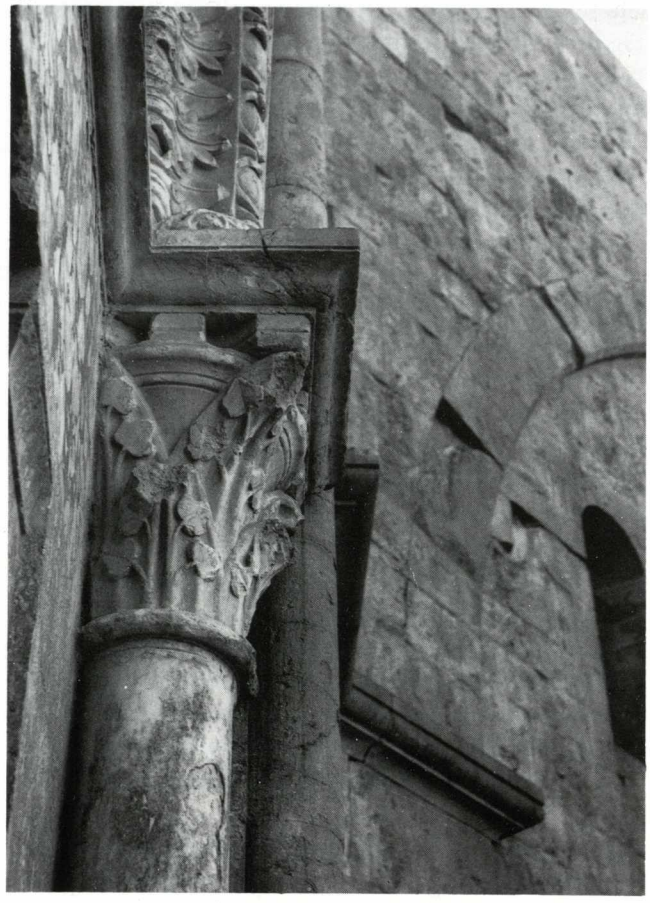


153

154

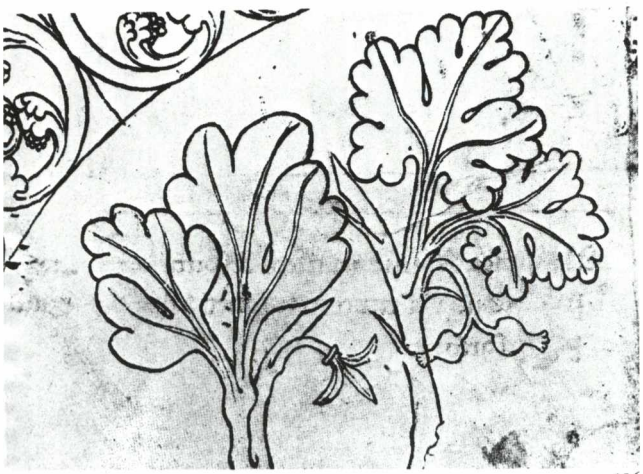


155



decorazione vegetale - di una freschezza inedita in terra meridionale - profusa sui capitelli e nelle chiavi di volta, alla fauna fantastica e alla figura umana assunte in funzione architettonica (mensole e ancora chiavi di volta), per giungere alla presentazione dell'immagine nella sua immediatezza e concretezza storica: è il caso del cavaliere, che emerge dalla parete su una porta del cortile, e dei busti-ritratto che spiccavano un tempo nel campo del timpano, sul portale.
In questo coerente e articolato universo figurato di accezione radicalmente laica, trovano spazio e giustificazione il nudo, recuperato nella sua naturalistica organicità, e il ritratto, interpretato con particolare intensità nella testa laureata frammentaria (ora nella Pinacoteca barese) (20).
Sul calato dei numerosi capitelli di Castel del Monte, non soltanto quelli giganteschi delle sale (scolpiti nella breccia corallina al pianterreno e in marmo al piano superiore), ma anche quelli che decorano porte e finestre, si sviluppano con fresca immediatezza le più varie specie vegetali «viste» direttamente dalla natura. Nella luce di alcune finestre, pampini e tralci di edera, preziosamente intagliati, salgono in trame leggere dal collarino dei capitelli, richiamando, per il senso di crescita non ancora interrotta che muove i germogli, la flora scolpita nelle cattedrali del Domaine royal (Parigi, Chartres in particolare) e alcuni esemplari di singolare finezza a Reims e nella Sainte Chapelle (21). Di qua mosse lo scultore che a Ripalta scolpì lo straordinario capitello a foglie d'edera.

Per le parti figurate di Castel del Monte, il rapporto con il corredo scultoreo delle cattedrali del Domaine royal e segnatamente con quella di Reims - vera e propria «scuola di perfezionamento» di architetti e scultori (compreso Villard de Honnecourt) - trova concorde la critica più avvertita (22).
Ma la conoscenza indubbia da parte dei maestri di Castel del Monte dei fatti di Reims (maschere e telamoni in particolare) sembra passata al filtro di una visione più pacata, alimentata di certo dalla linfa classicheggiante locale, espressa in termini di assolutezza geometrica.
Le figure di ignudi poste a reggere la volta esapartita della settima torre, vivono sospese nello spazio che contribuiscono a costruire con la densità plastica e il rigore geometrico delle loro forme; è stupefacente scoprire come anche il mutare imprevisto, quasi giocoso, dei gesti e degli atteggiamenti si sviluppi sul filo di un rigoroso coerentissimo esercizio di geometria. Tre di esse volgono il viso a destra: da questo gesto misurato deriva un moto circolare che si imprime senza sosta all'aerea raggiera della volta a ombrello.
Inoltre, il trasmutare dell'espressione da un volto all'altro (sereno o grottesco) propone su altri registri,



156

152-155 Castel del Monte: finestre sul cortile. Capitelli.
156 Foglie, nel Taccuino di Villard de Honnecourt.

sempre sul filo tesissimo dell'indagine del vero di natura, il processo di trasformazione continua della realtà, la mutevolezza stessa della vita.
Alla rappresentazione dei momenti successivi dell'azione sono invece dedicate nel *De arte venandi* alcune sequenze: quella del falconiere nell'atto di montare a cavallo e quella, già notata dal Bologna, dell'addestramento del falco a star sulla sbarra.
Una volta tripartita su costoloni chiude la terza torre, ove anche il rosone è costruito sull'ordito di triangoli ruotanti che generano un esagono.
Qui, la scomparsa di una delle teste-mensole ha purtroppo lacerato la rete di relazioni che dovevano intercorrere fra di esse: le due superstiti, quella del fauno dall'espressione struggente e quella femminile dal volto ridente e colmo, erompono con autonoma vitalità dalle strutture architettoniche, cui sono raccordate con levità grazie al gioco sinuoso delle linee descritte dalle ciocche ariosamente scomposte dei capelli. La vibrante grafia che ne risulta, di chiarissimo accento gotico, risponde con calcolata versatilità alla mobilità della luce.
Naturale o artificiale, la luce è elemento determinante e attributo fondamentale nel gioco calibratissimo dei mezzi espressivi, non soltanto all'esterno dove le facce del puro volume ottagono rigorosamente orientato si offrono al sole come le sfaccettature di un cristallo, ma anche all'interno: sia quando unica fonte luminosa prevista è la fluttuante fiamma delle torce (come, ad esempio, nelle volte delle torri), sia quando è coinvolta la luce stessa del sole, per il taglio vagliatissimo delle feritoie (in un minuscolo ambiente di servizio al primo piano, con stupore abbiamo colto l'effetto della luce che investe in una particolare ora del giorno, improvvisamente animandolo, il piccolo rosone con foglie mosse dal vento).

La splendida serie delle chiavi di volta superstiti nelle vaste sale trapezie, ripropone con chiarezza le regole geometriche della trasformazione delle figure piane, insistendo sul tema, fondamentale per tutto l'edificio, della quadratura del cerchio (23).

Dinanzi al sostrato geometrico che traspare anche nei singoli ornamenti dell'edificio, è spontaneo il rinvio al taccuino di schizzi di Villard de Honnecourt, in particolare ad alcuni disegni dove quadrati costruiti vertice-lato costituiscono lo schema geometrico della immagine. Ma il rinvio supera le consonanze particolari, raggiungendo le profonde radici che alimentano la concezione filosofico-scientifica della razionalità geometrica del visibile.

L'ordito geometrico si coglie in trasparenza in tutte le chiavi di volta che adornano le sale di Castel del Monte. Nella prima sala al pianterreno il cespo centrale sferico della rosa è coronato da pampini radiali con lunghi steli, sull'ordito di cerchi concentrici di chiara allusione cosmica. Secondo il tracciato di quadrati inscritti ruotanti sono, invece, limpidamente costruite le altre chiavi di volta: il fiorone della seconda sala formato da quadripetali multipli sovrapposti, con quattro foglie a crochets angolari; quello della quarta, a foglie spinose, con quattro crochets lungo l'asse dei costoloni, e, nella sesta, la rosa a foglie espanse e carnose che presenta quattro foglie angolari; anche la straordinaria maschera di fauno orecchiuto, coronata di pampini e grappoli, al sommo dell'ottava sala, è morbidamente plasmata secondo un tracciato romboidale.

Al piano superiore dominano ancora le figure geometriche del quadrato e del cerchio: nel rosone di foglie della sala quinta, in quello della sesta, con corona vegetale e quattro testine emergenti; in quello della settima, con quattro animali fantastici annodati secondo un ritmo elicoidale; nella ottava infine, dove una testa classicheggiante, con chioma e barba fluenti, rivela ancora lo schema romboidale.

Il volto ansioso e spirante, le ciocche tempestose, sono resi con viva sensibilità, consonante per molti versi con l'interna passione di sentimenti che anima i tratti della straordinaria testa frammentaria scoperta da Molajoli. Con la notissima testa di fauno cinta di pampini esso ripropone in termini di vibrante goticità modelli antichi, plausibilmente attinti *in loco*.

Al maestro degli ignudi sembra appartenere la figura di cavaliere nel cortile, per la pregnanza plastica del nudo e il modo di levigare le superfici espanse.

Come le piante si alimentano alla pura sorgente della natura, alla verità della vita attinge con singolare potenza espressiva la testa laureata giuntaci mutila, nota come «frammento Molajoli» dal nome di chi la ritrovò e per primo la propose agli studi.

La già proposta relazione con la «testa bendata» di Mainz conferma la penetrazione in area pugliese, accanto all'apporto francese, di quello di marca germanica (24).

In Castel Lagopesole, su alcune mensole all'interno dell'ala meridionale - quella destinata cioè agli appartamenti imperiali - il vigoroso naturalismo con cui sono rese le piante germoglianti con rigoglio attorno al calato, riporta a esperienze di marca oltremontana. Su una mensola del salone (plausibilmente mai compiuto) al primo piano, piante di cerro crescono rigogliose, con foglie e ghiande mosse in un ritmo libero e naturale, fino a sfiorare leggere, con gli ultimi germogli, l'abaco sovrastante. Ancora un cerro dal robusto tronco si abbarbica all'ultima mensola dello stesso salone, offrendo grossi frutti agli uccelli beccanti fra i rami e a due irsuti cinghiali.

All'inizio della scala che conduce al primo piano, su un'altra mensola, un orso e un cinghiale si nutrono dei turgidi frutti (gelsi) di tre folte piante, le cui foglie dal margine seghettato si spingono libere oltre i confini del calato.

Sono chiare le assonanze con le foglie naturalistiche che in trame leggere e ariose - tralci di edera e di vite - salgono su alcuni capitelli di Castel del Monte, talvolta sovrapponendosi alle robuste foglie di agave, o si schiudono in bocci rigogliosi nelle chiavi di volta.

Analogie e parentele sono ancora una volta riconoscibili nel pullulante corredo decorativo di Nôtre-Dame di Parigi, di Chartres, di Reims, della Sainte-Chapelle, e in terra germanica, a Bamberg come a Marburg.

Maestri nordici, dunque, francesi e, certamente, anche tedeschi, accanto ai quali è riconoscibile l'impronta degli scultori locali più dotati.

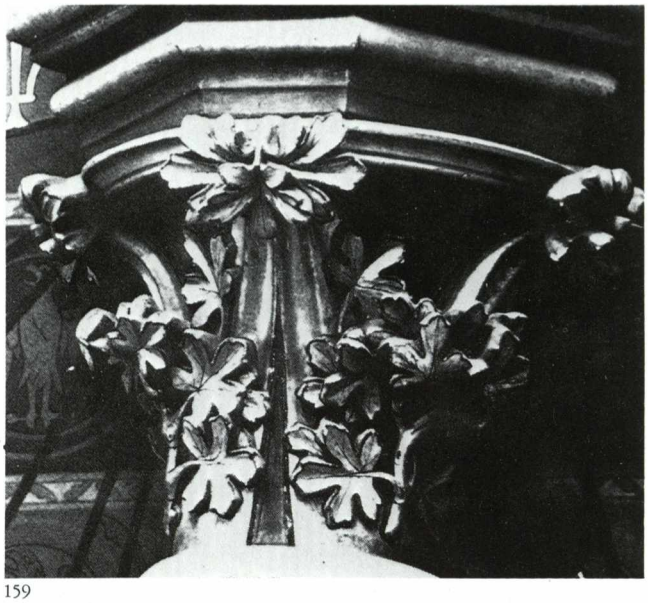
Tra Castel del Monte e Lagopesole si aduna al massimo livello ogni qualità dell'arte federciana: con la matura esperienza di artisti improntati della più nuova cultura d'Oltralpe, s'incontra la giovinezza di coloro che, seguendo vie diverse, continueranno nella seconda metà del secolo le esperienze artistiche proprie della sfera federiciana. Per un ramo, Nicola di Bartolomeo, nel cui pulpito di Ravello (datato 1272) si rifrange, ritirandosi, l'onda partita da Foggia, *regalis sedes*, già mezzo secolo prima; per l'altro, Nicola Pisano, con il quale la forza creatrice del movimento federiciano, *de Apulia* si trapianta in Toscana, dando prodigioso corso all'arte italiana (25).

Nel cortile di Lagopesole si erge un donjon dal severo bugnato; alla quota dell'unico accesso sporgono due mensole figurate: una testa maschile con orecchie faunesche e corona, una femminile di singolare bellezza. Le due teste emergono dalla mensola con la perentoria tersità ed evidenza di volumi architettonici. Nella testa di donna - meglio leggibile - le chiome attorte e ondulate, spartite in due bande pesanti, piovono ai lati del volto come i lembi di un manto, dalla cui cavità

157

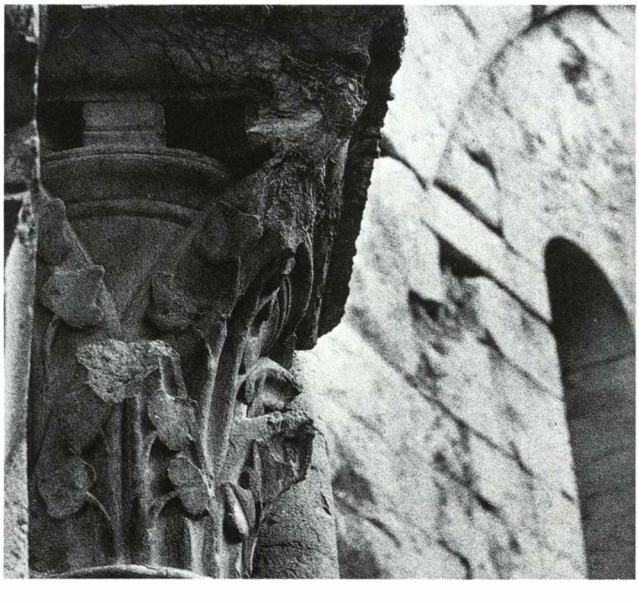
157 Castel del Monte: il cielo nell'ottagono del cortile.

158



159

160



ombrosa emerge puro e fermo il volume del volto. Anche il fauno manifesta la stessa purezza formale e, nonostante il degrado della pietra, analoga immediatezza e vitalità.

I riferimenti fin qui proposti dagli studiosi - per la prima al fauno della terza torre di Castel del Monte (Bertaux), per la seconda a una delle protomi femminili di Capua (Shearer), o a opere d'oltralpe come le figure allegoriche della Chiesa e della Sinagoga nella cattedrale di Strassburg (Calò Mariani), o alla cosiddetta Sigelgaita della cattedrale di Ravello (Mellini) - nonché contraddirsi confermano tutti in quale fertile terreno affondasse le radici la scultura federiciana e ne illuminano gli aspetti più coerenti e duraturi (26).

La scultura federiciana del Regno meridionale, anche negli aspetti «classicheggianti» più spinti, non può essere correttamente intesa se la si isola dall'immenso panorama della coeva cultura occidentale. In tutto l'Occidente, nel linguaggio gotico più innovatore, ritorno all'antico è non soltanto «citazione» di un modello - come accade, con esiti altissimi, nel gruppo della Visitazione a Reims e a Bamberg o nei disegni di Villard de Honnecourt - ma anche riacquisizione, attraverso il mondo classico, del reale e dell'umano, riscoperta della natura e della vita.

È perciò che il «classicismo» duecentesco, nelle pur diverse accezioni, deve essere considerato un «elemento interno alla visione gotica».

A lungo la critica, sulla linea di un'interpretazione pan-umanistica, ha considerato le tendenze classicheggianti «paradigmatiche» dell'arte federiciana. Ma il supposto «classicismo proto-rinascimentale» in realtà si mostra inadeguato per comprendere nella sua ricchezza e modernità tutta l'arte federiciana. Grado a grado svalutato come una sorta di freddo «neoclassicismo» o diminuito quale «interpretatio imperialis» del mondo classico contrapposta alla «interpretatio christiana», il classicismo federiciano ha trovato negli studi più recenti una corretta ridefinizione e interpretazione storica (27).

Sullo sfondo dei fatti artistici dominano la personalità e gl'interessi culturali di Federico II: da un lato la sua attenzione al mondo classico, dall'altro il suo amore per la scienza.

Dalla sfera legislativa a quella dell'arte l'ispirazione

158 Castel del Monte: capitello della finestra sovrastante il portale.
159 Parigi, Sainte Chapelle: capitello (da Poeschke).
160 Castel del Monte: capitello di una finestra sul cortile.
161 Foggia, cattedrale: capitello della cripta.
162 Monte S. Angelo, S. Maria Maggiore: capitello.
163 Castel del Monte: capitello del portale.
164 Fossacesia, S. Giovanni in Venere: capitello del portale.
165/166 Termoli, cattedrale: capitelli del portale.

161

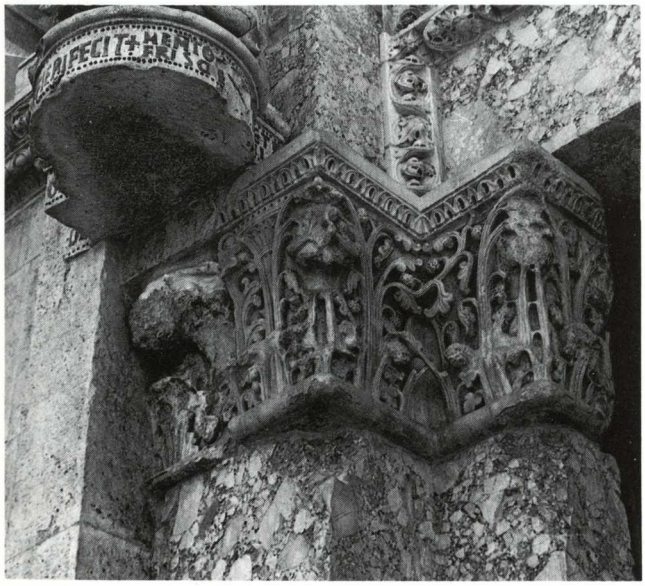
162

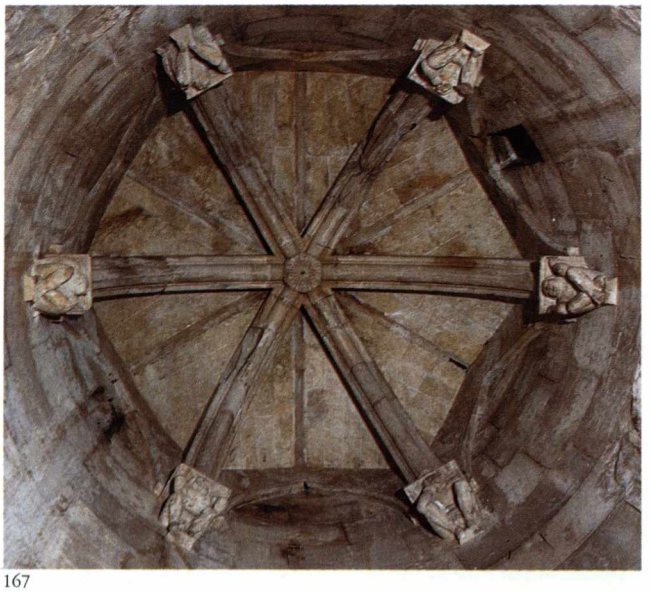
163

165

164

166





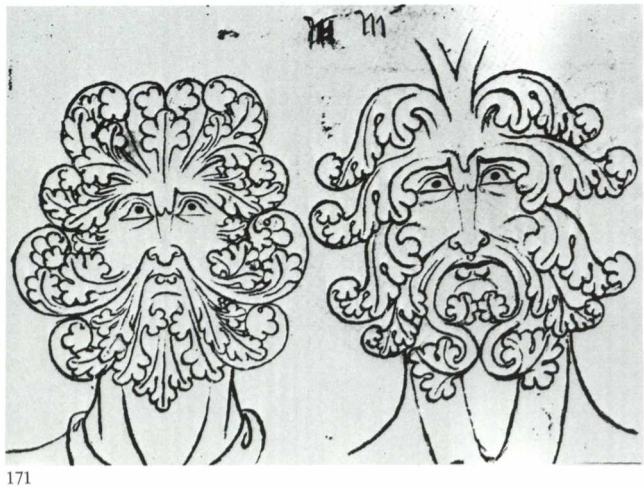
167

167 Castel del Monte: volta della settima torre.
168 Castel del Monte: finestra sul cortile.
169/170 Castel del Monte.

168

169

170



171

171 Teste fogliate, nel Taccuino di Villard de Honnecourt.
172/173 Castel del Monte: chiavi di volta.
174/175 Castel del Monte: mensole nella terza torre.

dal patrimonio della cultura antica si manifesta estesamente; lo testimoniano la produzione degli *augustales* e dei cammei, l'acquisto di oggetti preziosi e di statue, gli scavi archeologici, l'assunzione di modelli iconografici, quali il cavaliere e il busto ritratto.
L'amore per la scienza stimolò incessantemente le ricerche personali dell'imperatore - la redazione del *De arte venandi cum avibus*, gli «esperimenti» condotti sugli uomini e sugli animali riportati dal Salimbene, i numerosi quesiti scientifici - e quelle della sua cerchia.
Muovendo dalle radici culturali del secolo precedente, l'interesse per la natura investe tutto il Duecento: le ricerche si sviluppano a due livelli, quello dell'osservazione scientifica (a Oxford con Roberto Grossatesta) e quello della riflessione teologica (a Parigi con San Bonaventura).
Tra gli interpreti di una concezione della natura affrancata da ogni ispirazione biblico-religiosa o autoritaristica, si pongono i filosofi di Chartres - si ricordi Alano di Lilla «il poeta di una concezione platonizzante della natura, audace e spregiudicato» -; Roberto Grossatesta, che fonda l'appassionata ricerca sulla luce su un metodo sperimentale; Ruggero Bacone, suo discepolo, e ancora Francesco d'Assisi, lo stesso Federico II.
L'ottimismo gioioso di Francesco, in armonia con la teologia ortodossa, concepisce la materia come partecipe dello splendore di Dio; essa lo glorifica e porta a conoscerlo. Ma insieme, la comunione del Santo con tutte le creature (il sole, gli uccelli, il vento, l'acqua) si accorda con gli ideali della gioventù cortese.
Anche Federico amava la natura. Con gli scienziati di corte ne indagava con passione i fenomeni (le piante, gli animali, gli astri), ma la sua fisica, lungi dal condurre al divino, restava autonoma e profana. «Ce fut... dans l'entourage de Frédéric II que se développa pour la première fois dans le monde chrétien une science de la nature qui ne fut pas science du divin» (28).

I capitelli con figure angolari della cattedrale di Troia (uno conservato nel Museo Diocesano della città, l'altro al Metropolitan Musem di New York) rappresentano una fra le più eloquenti testimonianze della partecipazione della Puglia al clima culturale del gotico dell'Ile-de-France: essi possono essere efficacemente correlati con l'opera dei lapicidi attivi a Chartres (v. il portale di Salomone e quello dei Confessori a Notre-Dame) e a Saint-Germain-en-Laye, presso Parigi, o a Sens, nel portale della cattedrale (29).
Ma in pari tempo rivelano la fecondità dei legami con l'antica terra pugliese: nello schema con teste emergenti in forte rilievo dal fogliame affiora, infatti, con l'eco della produzione fittile locale del IV-III secolo, il ricordo di capitelli figurati antichi: si ricordino esemplarmente quelli del tempio di S. Leucio a Canosa, quello mutilo conservato nel castello svevo di Oria, o i due ancora integri esposti nel Museo Archeologico di Brindisi.
Accanto alle teste giovanili chiaramente ispirate all'antico risalta l'accentuazione ritrattistica delle altre: quelle moresche in particolare, nelle quali, con acuto naturalismo, sono resi non soltanto i caratteri della razza, ma anche i segni dell'età; in entrambi i capitelli esse spiccano con la penetrante intensità di un ritratto. Sono queste teste, insieme con opere straordinarie quali il busto di Barletta o il «frammento Molajoli», a immettere la Puglia nel fertile solco della cultura franco-renana che da Reims a Bamberg, in un crescendo espressionistico conduce a Naumburg e a Mainz.
Attraverso una rilettura delle fonti, Buschhaussen propone per i capitelli troiani una datazione più tarda di qualche decennio rispetto a quella (entro il 1229) sostenuta concordemente dagli studiosi. Di recente, inoltre, seri dubbi sono stati sollevati sull'autenticità del capitello conservato a New York (30).
Considerando in questa sede soltanto il capitello ancora a Troia (che con l'altro ha in comune schema, dimensioni, materiale, senza per questo costituirne il modello) ci sembra che l'opera si saldi con coerenza alle linee fondamentali percorse dalla scultura federiciana (da Castel del Monte a Barletta, da Lagopesole a Lucera); di conseguenza la sua esecuzione può ragionevolmente oscillare fra gli anni svevi e proto-angioini, entro l'arco cronologico, per intenderci, che contiene l'opera e l'esperienza di Nicola da Foggia. Più tardi esso resterebbe, a nostro parere, assolutamente disancorato dal corso che l'arte seguì nell'Italia meridionale e centrale.
Anche le scelte iconografiche recano il segno della

172

173

174

175

cultura sveva: non soltanto per la riproposizione di modelli antichi accostati a teste-ritratto, ma anche per la rappresentazione di razze diverse, da ricondurre forse nell'ottica imperiale della raffigurazione delle nazioni della terra.
Ritrovare poi la stessa scelta tematica nelle sculture della cupola del duomo senese, rinsalda il legame del capitello troiano con il *milieu* imperiale, attraversato e fecondato dalla viva presenza di Nicola Pisano (31).
Il repertorio prevalente degli scultori, specchio delle scelte e degli orientamenti culturali del sovrano, di là dalla decorazione vegetale e bestiaria privilegiò i temi celebrativi o emblematici. Il ritratto e l'emblema appaiono con frequenza anche nella produzione dei cammei, ma qui non mancano i racconti biblici e mitologici: si cita esemplarmente il noto cammeo raffigurante *Noè che entra nell'arca* (al British Museum) di qualità tanto elevata da suggerire la paternità di Nicola Pisano o di Nicola da Foggia (32).

Salvo isolate voci discordi (Panofsky, Willemsen) è opinione largamente diffusa che nel busto di Barletta sia ritratto lo stesso Federico II, con corona di lauro e toga, in veste di imperatore romano (33).
Al di là degli estrinseci caratteri classicistici, il Bologna rileva «la pura estrazione gotica e la cultura francese», mediata probabilmente dalla circolazione di disegni, come fa supporre la stupefacente affinità con un disegno del «Livre de Portraiture» (foglio 29 v) nel quale Villard de Honnecourt «togliendola da un modello plastico contemporaneo studiato dal vero, ha dato una delle più brillanti versioni gotiche del classicismo su cui si fonda un aspetto preciso della scultura francese del primo Duecento» (34).

177

176 *Castel del Monte: particolare del portale.*
177 *Castel del Monte: portale.*

178

179

180

Precipua del maestro federiciano è l'intensità naturalistica del volto, la vita prorompente che lo anima, lo scatto vitale del collo. Pur essendo chiara la direzione dei nessi culturali e gli ambiti di consonanza linguistica, il gioco dei confronti diretti fallisce per l'originalità e l'intensità del risultato.

Rispetto alla data suggerita dal Prandi (il quinto decennio del secolo, l'ultimo cioè della vita dell'imperatore) sembra meglio fondata quella meno tarda proposta dal Bologna, che colloca l'esecuzione del mirabile ritratto all'inizio degli anni Trenta, al tempo della promulgazione del «Liber Augustalis» (1231), «quando prendono corpo l'intento imperiale e l'universalismo laico della politica di Federico».

Sconcertante e poco persuasiva suona l'ultima proposta di Buschhausen, che vedrebbe nell'opera barlettana un ritratto post-mortem dell'imperatore (35).

L'emergere di una così forte personalità ha incoraggiato il moltiplicarsi di attribuzioni, non sempre plausibili.

Il Bologna, sulla base della notata parentela stilistica con i capitelli di Troia, individua un maestro che tenderebbe a far coincidere con lo stesso Bartolomeo da Foggia.

Oltre le opere or ora citate, il Mellini giunge ad assegnare all'ignoto scultore le arpie del finestrone absidale della cattedrale di Bari e il ritratto di Berlino di recente studiato da Buschhausen (36).

A noi sembra poco verosimile che nella rovinosa decimazione subita dalla scultura medievale siano andate salve, in numero così alto, opere dovute a una stessa mano. L'accumularsi poi delle attribuzioni, piuttosto che dare spessore a una personalità, rischia di renderla troppo vaga e sfuggente.

Di recente il Bologna ha collegato all'orientamento pugliese-federiciano nuove opere abruzzesi: un busto di giovane uomo sulla facciata della chiesa madre di Castelli, avvicinato ad altri busti di età e di cultura sveva (cfr. Lagopesole, Capua) e alcuni mascheroni della fonte delle 99 Cannelle a L'Aquila (firmata da *Magister Tancredus de Pentoma de Valva* e datata 1272).

Quanto all'autore di questi ultimi lo studioso ritiene che si formò nel sud pugliese «giusto in uno dei centri propulsori della cultura moderna, patrocinata dagli Svevi, e dove quella stessa cultura non cessò di dar segni di vitalità traente anche dopo la definitiva disfatta di Manfredi e di Corradino» (37).

Fondamentali, per la occidentalizzazione della cultura artistica di Federico II adusato nella prima giovinezza trascorsa in Sicilia alle raffinatezze e agli splendori dell'arte islamica e bizantina furono i viaggi compiuti in Germania dal 1212 al 1220 prima e poi fra il 1236 e il 1237, negli anni in cui si andavano costruendo e compiendo le più importanti cattedrali (quelle

181

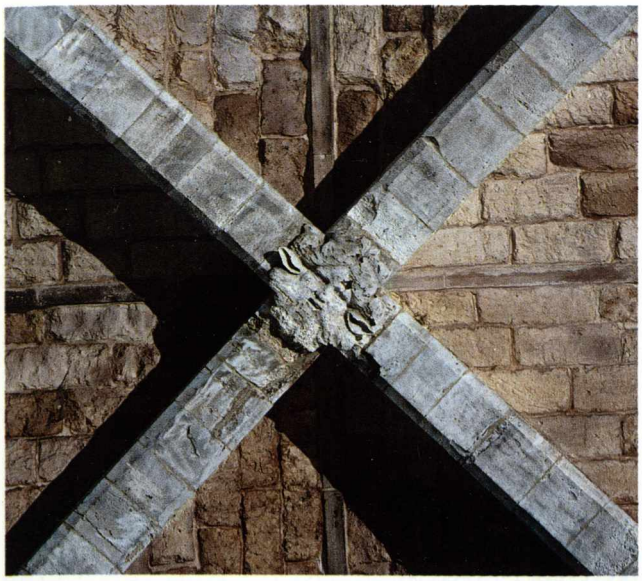
182

183

178-180 Troia, Museo Diocesano: capitello con teste angolari.
181 Brindisi, Museo Archeologico: capitello.
182/183 New York, Metropolitan Museum: capitello con teste angolari.

184

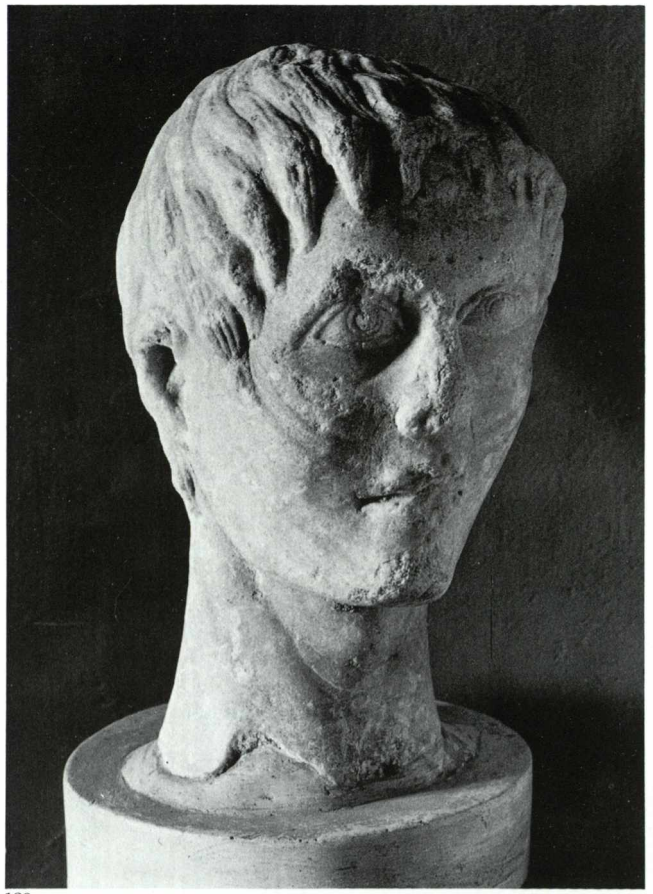
184 Castel del Monte: finestra.
185 Castel del Monte: chiave di volta.
186 Castel del Monte: frammento del pavimento a tarsie nell'ottava sala al pianterreno.
187 Castel del Monte: interno di sala al primo piano.



185

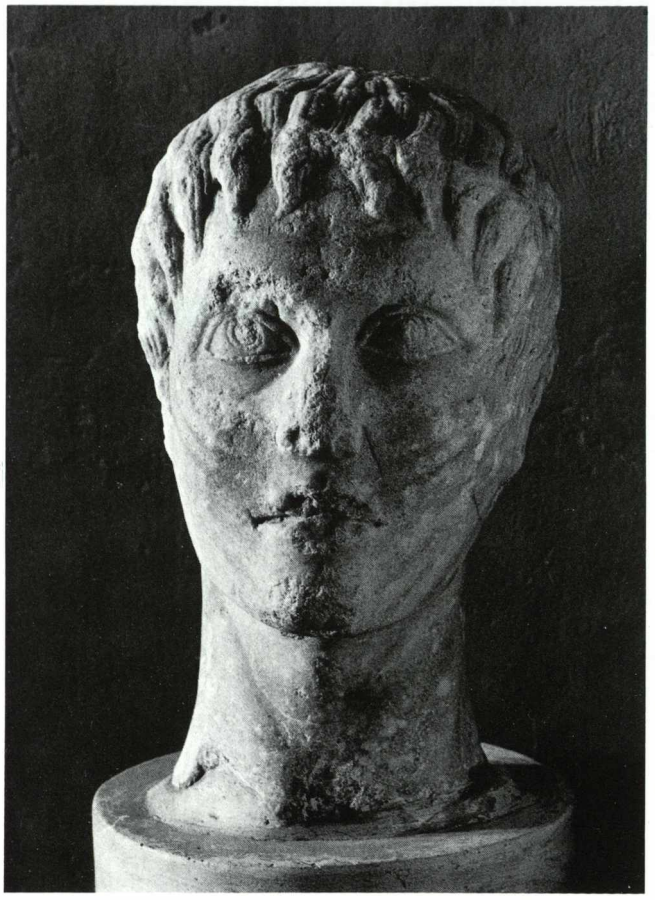
186

187



188

189



di Strassburg e di Magdeburg, di Mainz, di Worms e di Bamberg).

Né privi di risonanza anche in campo artistico furono i rapporti di profonda e tenace amicizia che lo legarono a Ekbert, vescovo di Bamberg e cognato del re Filippo di Francia, e ad Albrecht, vescovo di Magdeburg. Può essere lecita l'ipotesi che qualche maestro di quelli formatisi nei cantieri di Reims, di Chartres o di Bamberg, seguisse Federico nel suo ritorno nel regno meridionale, o vi giungesse al seguito dello stesso Ekbert, ospite dell'imperatore a Melfi.

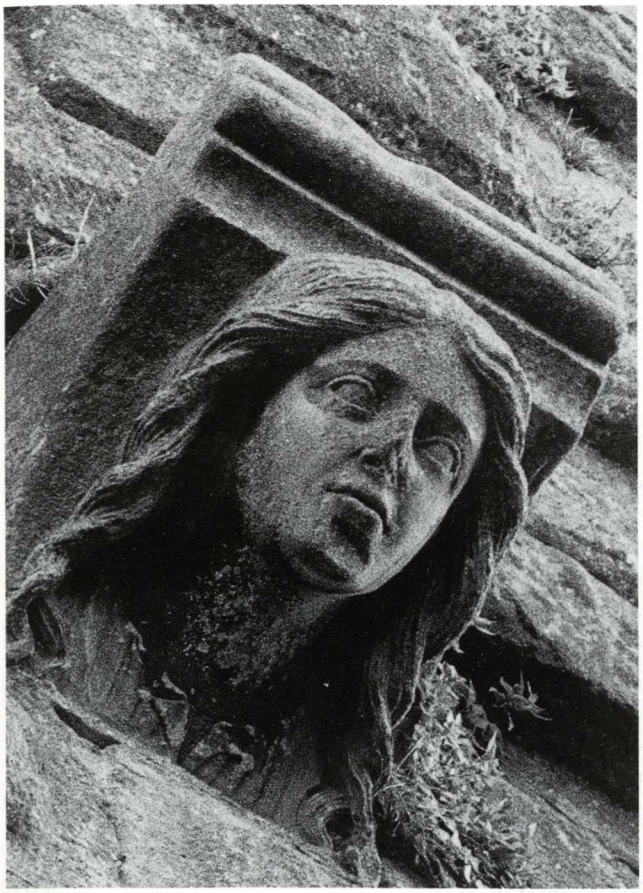
Le fonti non ci soccorrono al proposito. Risulta tuttavia che nel 1232 Federico II commissionò un libro a Melfi a un magister *Henricus* proveniente da Colonia e che un *Dietricus Boppardiae aurifaber* ebbe contatti con l'imperatore e la sua famiglia.

A spiegar il successo in area meridionale dell'arte parigina degli anni fra il 1240 e il 1250, avvertibile sia nella produzione scultorea sia in quella miniatoria, si può fare capo al gusto e all'educazione di Manfredi, che seguì l'esempio paterno nell'amore per l'arte e per la scienza (38).

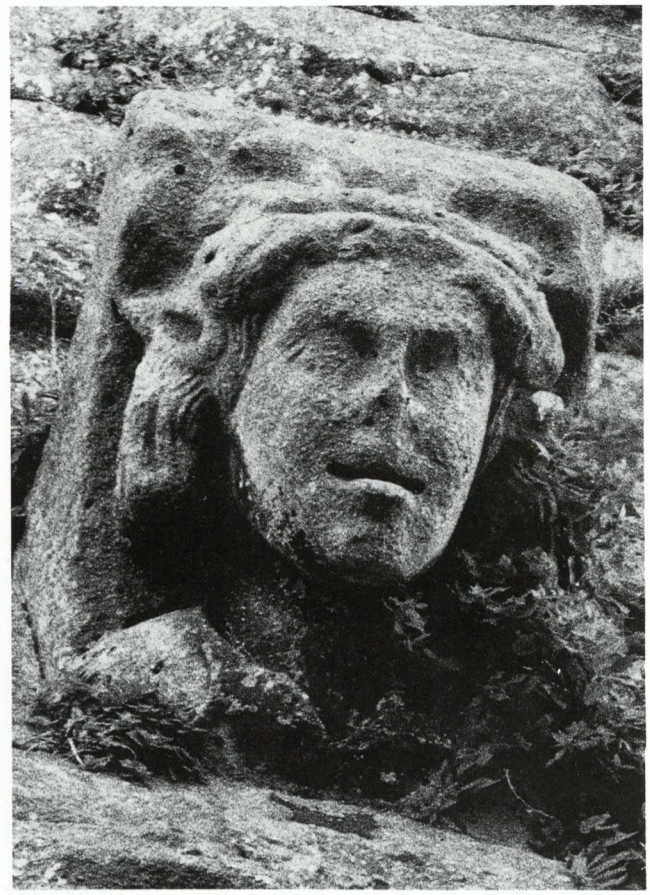
Ci sembra interessante ricordare quanto Hélène Toubert scrive sulla cultura del maestro della Bibbia di Manfredi e del suo atelier; in particolare il maestro mostra di conoscere modelli parigini «représentatifs du style des années 1240-1250, c'est-à-dire du style classique préparatoire au style parisien à la fois dur et précieux qui s'affirmera dans la seconde moitié du siècle». Tale coerenza e «stabilità» di linguaggio secondo la studiosa si chiarisce come risultato di una scelta che è rispecchiata dalle note affinità tra arte classica parigina della metà del Duecento e arte italiana (39). Riprova che il gotico oltremontano costituiva l'orientamento prevalente non soltanto per gli scultori ma anche per i miniatori attivi nella sfera sveva (40).

Quanto al problema della ubicazione degli ateliers di miniatura nel Regno meridionale (problema ripetutamente posto negli studi sui codici miniati di età manfrediana) è nostra opinione che esso debba essere affrontato nell'ottica generale dell'arte di corte. Dai discorsi già fatti ci sembra risaltare che la sede in cui sono chiamati ad operare gli artisti (poeti, pittori, scultori, orafi, architetti) diviene secondaria, addirittura irrilevante, ove si consideri il clima culturale e il fervore di iniziative che si irradia dalla corte (41).

188/189 Lucera, Museo Civiso Fiorelli: testa di giovinetto.
190/191 Lagopesole, donjon: mensole.
192/193 Lucera, Museo Civico Fiorelli: testa di moro.
Nelle pagine successive:
194 Barletta, Museo Civico: busto di Federico II.
195/196 S. Maria Capua Vetere, Museo: mensole.
197 Siena, duomo: mensola della cupola.
198 Troia, Museo Diocesano: capitello con teste angolari.
199/200 Bari, Pinacoteca Provinciale: testa frammentaria.

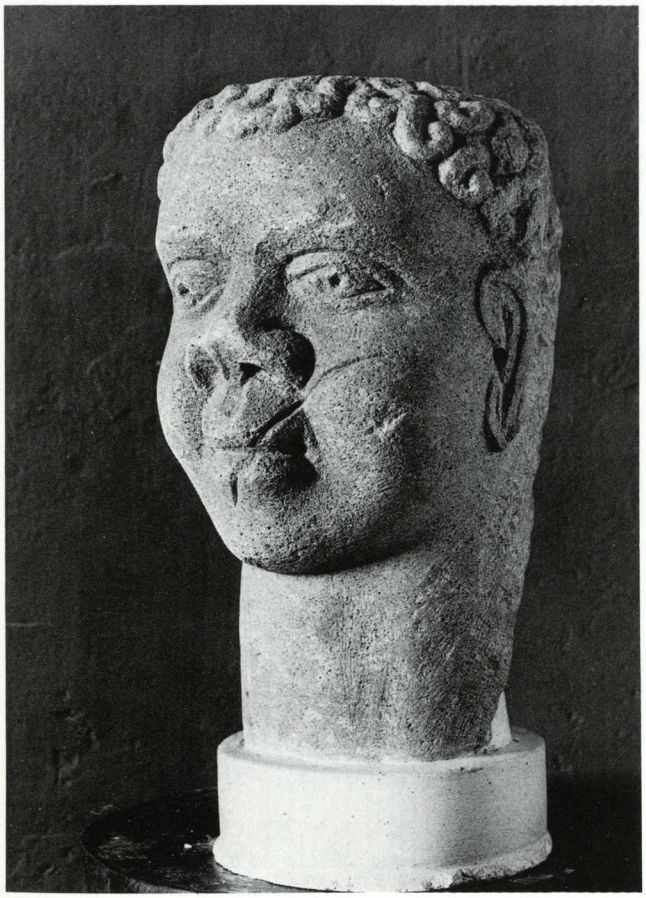


190

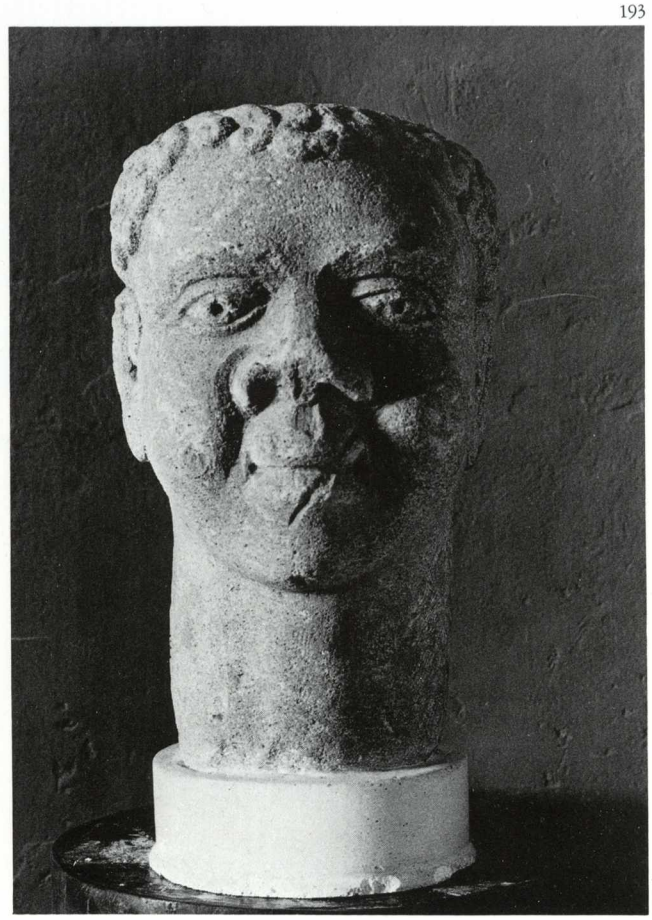


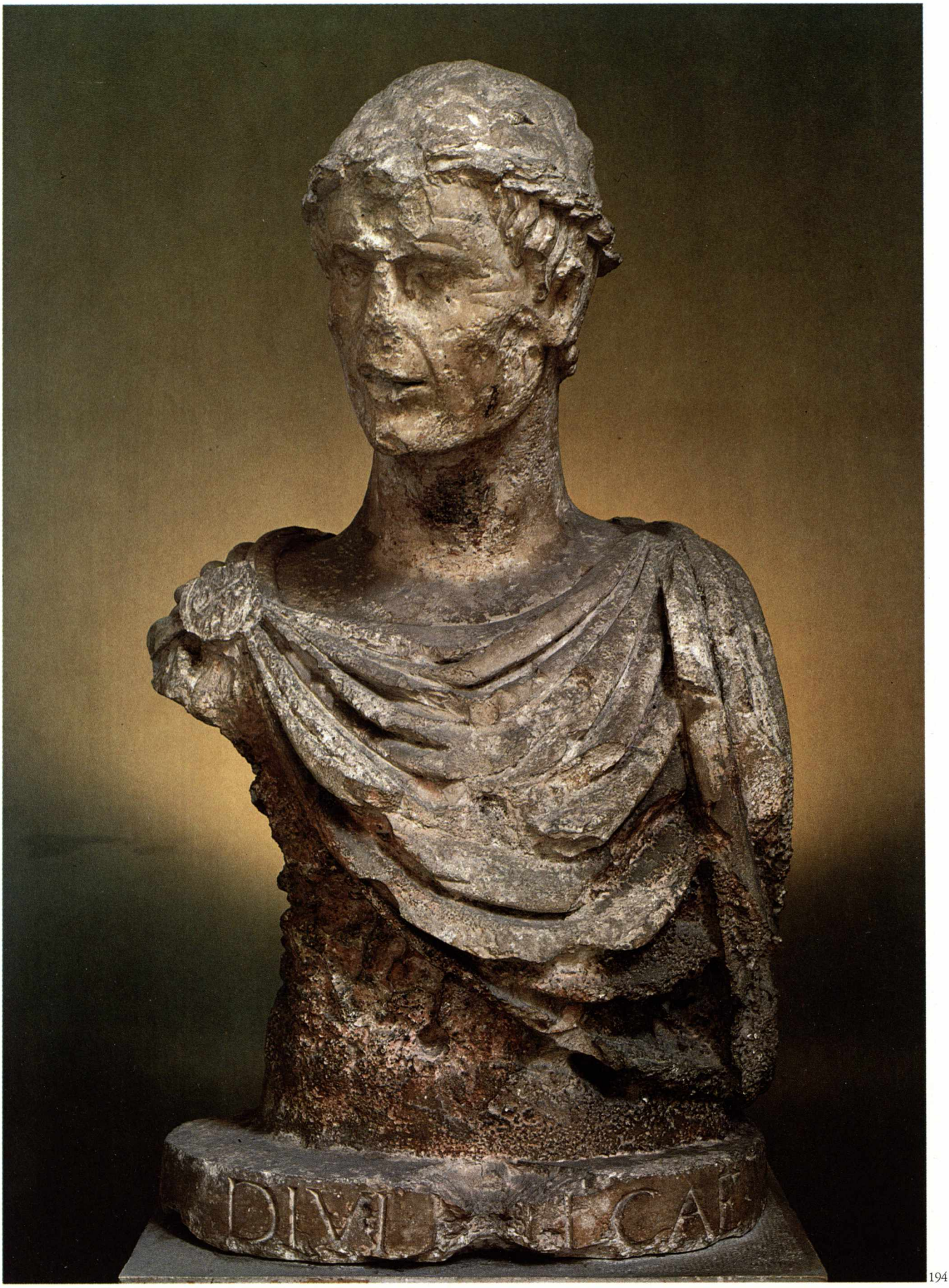
191

192

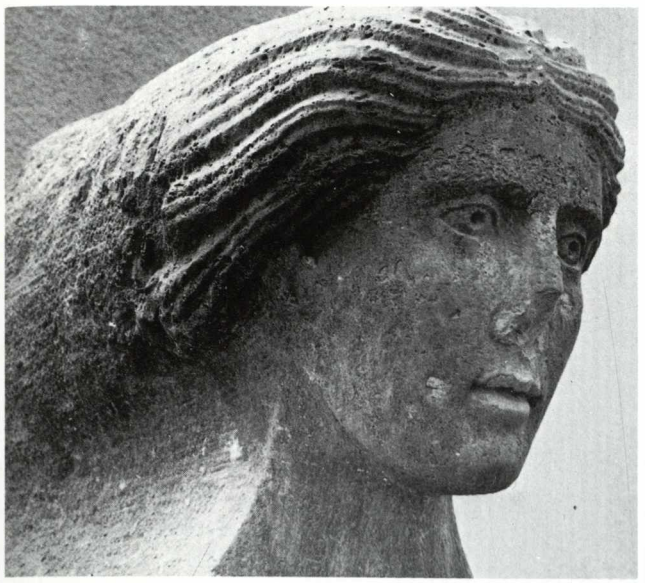


193

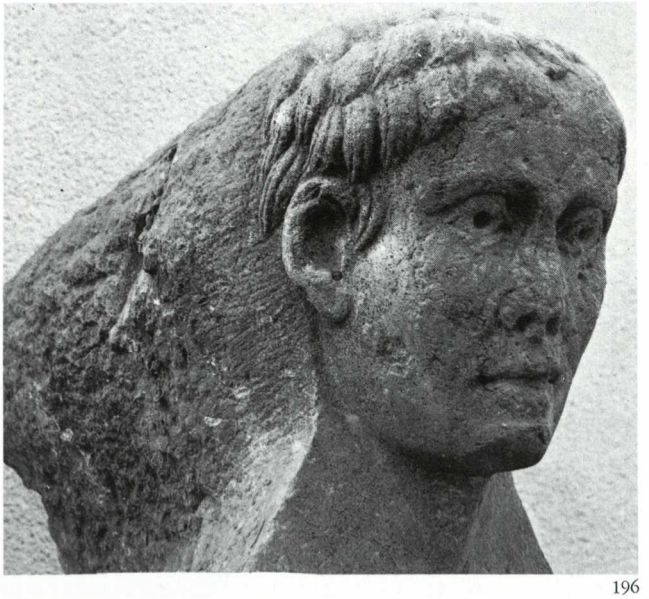




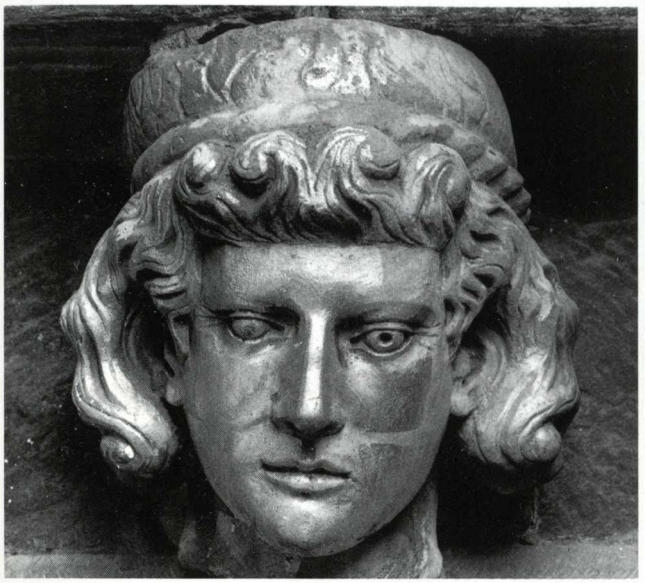
194



195

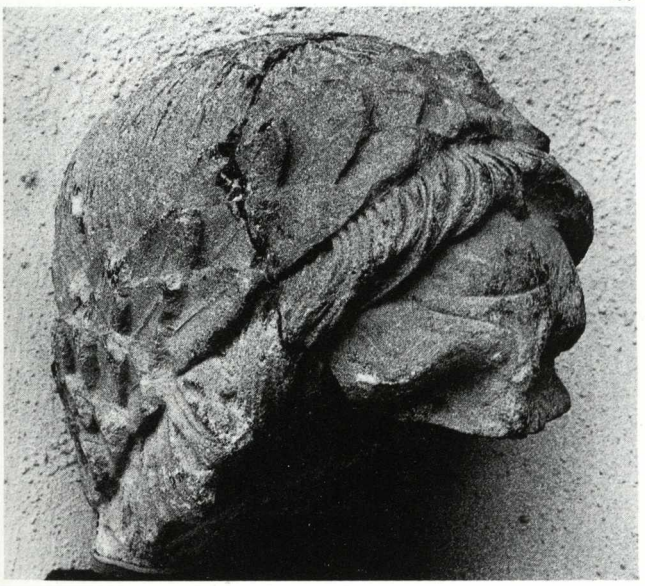


196



197
199

198
200



2
I cantieri delle grandi cattedrali

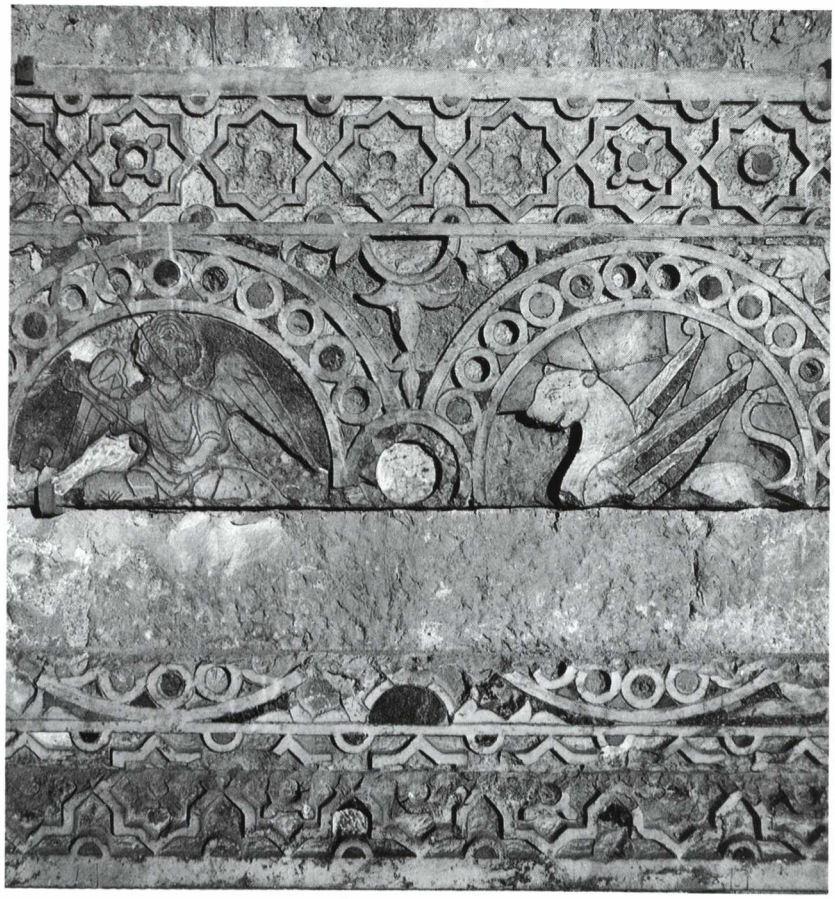
A differenza del castello che alla ostentata imponenza dei volumi esteriori affida il messaggio simbolico del potere, riservando all'interno, (cortile, portici, sale) la preziosità del decoro adeguata al fasto della corte, la chiesa cattedrale, madre della comunitá urbana, intesse con la città un dialogo diretto e articolato. Anche quando è fondata con il favore dei principi, essa resta una impresa eminentemente cittadina, alla sua realizzazione concorrono gli sforzi e le attese di generazioni e generazioni, alla sua ombra si svolge l'intero arco della vicenda umana dei suoi abitanti.
Dominando il paesaggio urbano con l'inconfondibile profilo dei campanili, dei tetti e delle cupole, anch'essa si impone come riferimento visivo e immagine simbolica, ma grazie ai nessi con le maglie della struttura viaria, si integra intimamente con il tessuto circostante, in un moltiplicarsi di vedute armonico alle diverse percorrenze.
La emergenza delle sculture, il cavo volume dei protiri e degli archivolti digradanti animano le vaste pareti fino a renderle sensibili alla mutevole qualità della luce, combinano visione frontale e visione stereometrica obliqua, in funzione della fluidità di percezione da parte dell'osservatore in movimento.
Nel Duecento l'autonomia plastica delle sculture, quasi di «oggetto» esposto, sospeso alla parete, sta a segnare un preciso mutamento del gusto dei lapicidi e dei costruttori, in armonia da un lato con una concezione rinnovata dello spazio urbano, dall'altro con la diffusa aspirazione a sciogliere la figura dalla struttura architettonica, in una riconquistata monumentalità d'ascendenza classica.
Vista singolarmente, ogni scultura di là dalla pregnanza fisica svela un significato di forte carica emotiva e drammatica, che la luce e l'aria meridionali contribuiscono a rendere più vibrante. Nell'insieme esse compendiano per l'uomo medievale la generale concezione del mondo, terreno e ultraterreno.
Cielo e terra, rivelazione e storia concorrono a indicare la via della salvezza. Ai temi sacri è riservato lo spazio privilegiato dei portali (lunette, archivolti, stipiti, ante bronzee) e la sommità delle facciate; intorno dilaga il mondo favoloso e terribile dei bestiari.
Anche l'uomo è partecipe di questo grande disegno: esso appare confuso al mondo vegetale e animale, imprigionato nell'intrico tenace dei tralci o preda di belve e di mostri, costretto sotto pesi immani, in guisa di atlante, coinvolto nel moto della Ruota della Fortuna, a significare la instabilità delle situazioni umane.
O è ritratto nella dimensione quotidiana del mondo del lavoro.
Le allegorie dei Mesi, con la rappresentazione dei lavori agricoli, si compongono in ciclo completo, come nel mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto, e con figurazioni isolate entrano nel repertorio dei lapicidi pugliesi, probabilmente a indicare particolari ricorrenze d'indole sacra. Acquistano così una simbologia coerente, all'interno di una concezione religiosa del tempo, rappresentazioni come: il converso che spinge l'aratro tirato da una coppia di buoi (novembre), su uno dei capitelli del chiostro di S. Benedetto a Conversano; il contadino che falcia le messi (giugno) sulla porta dei leoni nella basilica di S. Nicola a Bari, il piccolo cavaspina (marzo) immurato sulla facciata della cattedrale di Troia o sospeso a una mensola del cornicione della cattedrale tranese; l'uomo con l'accetta e il maiale (dicembre) su un capitello della chiesa di S. Leonardo a Siponto; le immagini festose di maggio, giugno, luglio nella chiesa di S. Maria Maggiore a Monte S. Angelo; il vecchio seduto accanto al fuoco (febbraio) sullo stipite destro, nel portale della cattedrale di Trani; il gruppo col cavaspina (l'anno?) su una parete esterna della stessa.
Al mondo cortese si riallaccia invece la personificazione del maggio cavaliere, che al giovane con fiore (v. S. Maria Maggiore in Monte S. Angelo) sostituisce il

cacciatore con il falco (v. un pluteo della recinzione presbiteriale, nella cattedrale di Bari).
Nel repertorio dei temi profani entrano anche i protagonisti dei giochi da fiera, gli acrobati, i musicisti, i domatori di animali, i giullari, cui nel Medioevo era interdetto lo spazio sacro.
Ancora nel Duecento erano aperti e attivi i cantieri delle maggiori cattedrali (Bari, Trani, Bisceglie, Barletta, Bitonto, Ruvo, Molfetta, Troia, Foggia, Termoli, Matera) fondate o rifondate in età normanna. Per la gran parte, si provvedeva a rinnovare l'arredo liturgico (cibori, amboni, recinzioni presbiteriali) e ad arricchire la veste scultorea esterna (1).
In qualche caso si opera intervenendo sulle strutture, senza però mutarle radicalmente. In sostanza non si producono mutamenti nell'organismo architettonico che, salvo rare eccezioni, conserva la conchiusa scatola muraria d'impianto romanico: gli architetti innovano il volto delle cattedrali facendo fiorire luminosi rosoni sulle facciate principali e sulle fronti dei transetti, aprendo nuove o ampliate finestre sulle terse pareti, solo in qualche caso accentuando il già spiccato slancio verticale delle navate. Oppure giustappongono un edificio gotico a uno preesistente romanico, come accade per la cattedrale di Barletta.
Un trasparente esempio di ampliamento della luce del rosone è nella cattedrale di Troia, ove nel Duecento si procedé a un lavoro diligente di smontaggio e di restauro, riadoprando il materiale preesistente (transenne, metope, ecc.) in una ritessitura ridondante, aggiornata su più moderni modelli (v. il cornicione della cattedrale di Foggia).
Nei giganteschi rosoni si sommano, con esiti di raffinata eleganza, la interpretazione simbolica del cosmo e la concezione metafisica della luce, che in Francia aveva portato a sostituire le stesse pareti delle chiese con le colorate stesure delle vetrate (2).
Una visione globale della scultura del Duecento toglie ogni fondamento all'opinione abbastanza diffusa secondo cui le novità «federiciane» non ebbero radici nella cultura pugliese (3).
Alla luce di un esame ravvicinato della situazione, risulta invece che il gotico federiciano non soltanto trovò alimento e linfa nel Regno meridionale grazie ad artisti che per proprie vie e con propri mezzi avevano già attinto alla «nuova» cultura europea, ma perdurò ancora alcuni decenni, con esiti notevolissimi, nella prima età angioina.
Anche nella sfera della produzione destinata alle chiese la risonanza diretta dei fatti federiciani, a ben vedere è più vasta di quanto consuetamente si creda. Abbiamo considerato le sculture più tarde delle cattedrali di Foggia e di Termoli, ma altre opere si possono agevolmente aggiungere: il ciborio di Alfano da Termoli, nella cattedrale di Bari, e quello di Gualtiero da Foggia nella cattedrale di Bitonto; i portali della cattedrale di Bisceglie e del S. Stefano di Monopoli; i gruppi scultorei sospesi alle pareti esterne del transetto della cattedrale di Trani; le figure sporgenti intorno al rosone principale della cattedrale barese; le notissime mensole della cattedrale di Ruvo; e, inoltre, alcune parti della decorazione scultorea della cattedrale di Matera, il celebre pulpito della cattedrale di Ravello, quello nella chiesa matrice di Teggiano, firmato da Melchiorre di Montalbano.
Ancora in età sveva proseguì la produzione di icone scolpite di tradizione bizantina, come, ad esempio, la Vergine in trono col Bimbo già a Conversano, ora a Berlino.
Ad un'icona otrantina dedicata ai santi Teodori si rivolge un carme di Nettario di Casole: «Come una conchiglia due perle, così la raffigurazione dell'augusta veneranda icona porta i vittoriosi martiri Teodori. Guardandoli non di pietra, ma di carne, li onoro... a loro chiedo l'assoluzione dei peccati io Nettario, modesto indossatore di cenci». Versi vivi e vibranti, cui contrasta crudamente la visione delle rovine sparse sul luogo dove sorse e fiorì l'abbazia casolana (4).

Nicolaus sacerdos et magister

«Lorsque l'on franchit certaines frontières de l'Ile-de-France, où s'élaborent les formes de la plastique gothique, on a souvent le sentiment de revenir en arrière dans le temps»: con queste parole Baltrušaitis introduce il discorso su «la troisième sculpture romane», quella che nel XIII secolo fa rivivere, per la mano di lapicidi arcaizzanti («primitifs nouveaux») i modi propri della scultura del secolo XI (5).
Nicolaus sacerdos et magister è certamente il più prestigioso rappresentante di questa cultura in ambito pugliese.
Il suo nome è legato al notissimo ambone della cattedrale di Bitonto (*Hoc opus fecit Nicolaus sacerdos et magister*) datato 1229 e al campanile della cattedrale tranese (*Nicolaus sacerdos et protomagister me fecit*).
Come architetto egli operò certamente anche a Bitonto: l'analisi della veste decorativa della cattedrale consente non soltanto di riconoscere, in estese parti della costruzione, l'opera del maestro, ma anche di distinguervi il punto in cui la maestranza diretta da *Nicolaus* subentrò ad un'altra più antica.
L'opera massima intorno a cui gravita una folta produzione che incontrò fortuna durevole durante tutto il secolo e oltre, è l'ambone, pervenutoci, mutilato, secondo un tardo riadattamento. Ad esso erano pertinenti parti cospicue del pulpito quadrangolare situato nella stessa navata e alcuni frammenti erratici, ora presso il museo dell'episcopio.
Realizzata con finissima attitudine alla ornamentazio-

203



204

203 Bisceglie, Museo Diocesano, frammento dell'ambone della cattedrale.
204 Bari, Museo di S. Nicola: pluteo.
Nelle pagine precedenti:
201 Lucera, Museo Civico Fiorelli: protomaiolica proveniente dagli scavi del castello.
202 Pulsano, coll. privata W. Guarini: catino.

ne preziosa, resa con accenti di intensa cromia, avvertibili ancora ad onta dei guasti, l'opera sembra essersi ispirata a squisiti manufatti di diverse materie. Essa presuppone difatti l'osservazione e l'analisi acutissima dei prodotti dell'arte suntuaria e insieme la padronanza di tecniche disparate.

La lastra intessuta ad intrecci islamici oggi inserita nella cassa quadrangolare del pulpito, è impreziosita da minuscoli vetri dipinti tra i quali sussiste la formella recante un'aquila.

L'uso dei vetri nell'intarsio del pulpito di Bitonto conduce a porre il problema della produzione vetraria in Puglia. Significative testimonianze provenienti dal nord della regione (da Salpi, da una località vicina a Sansevero, da Lucera in particolare) vi attestano una produzione collocabile fra il XII e il XIII secolo. Il tipo di bicchiere ornato di gocce in rilievo e con una fitta corona di protuberanze alla base, è confrontabile con analoghi prodotti delle officine attive a Corinto dall'inizio del secolo XI fino alla distruzione della città da parte di Ruggero II (1147). Si è avanzata l'ipotesi che vetrai di Corinto deportati, trapiantarono in Sicilia e nell'Italia meridionale l'industria vetraria. Un centro di produzione fu forse attivo sulla costa pugliese già fra XII e XIII secolo.

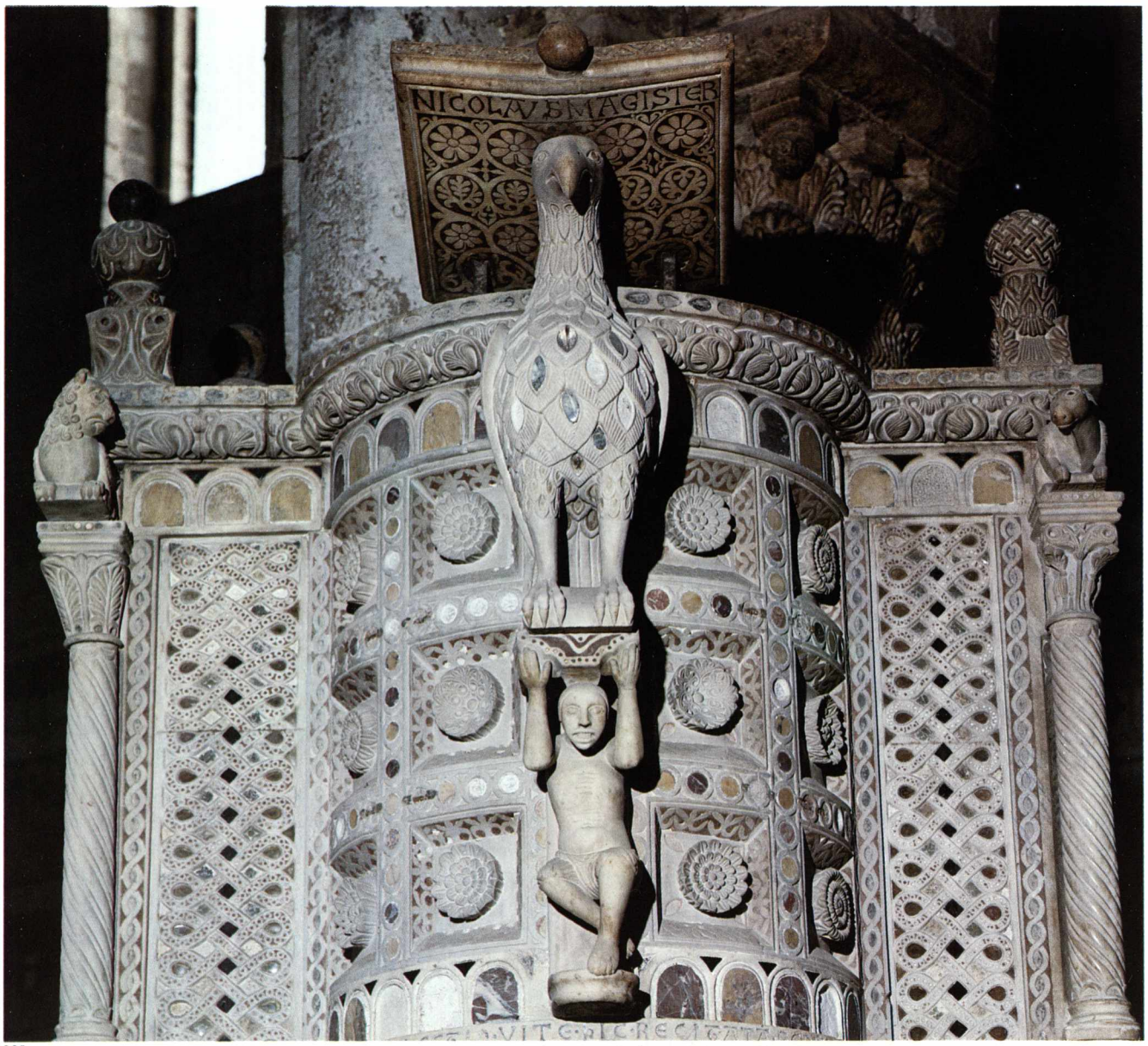
Negli scavi di Lucera sono riemersi anche vetri decorati a smalto di tipo e di produzione siriaca e vetri cosiddetti siro-franchi, prodotti nelle officine crociate della Siria nel corso del Duecento (6).

In Puglia non si conservano altri esemplari di intarsi marmorei con vetri; non ci sembra tuttavia improprio, a indicare l'originaria estensione della tecnica, citare un'opera toscana: un frammento di pluteo - dal pulpito di Guglielmo (1270 circa) in S. Giovanni Forcivitas - ora nel Museo Diocesano di Pistoia, recante un intreccio geometrico di poligoni stellari di diretta derivazione islamica, intarsiato con lastrine a fondo d'oro e piccoli ornati floreali e animalistici agilmente dipinti e graffiti. Per Bertelli (7), si tratta di una rara testimonianza della produzione di vetro dorato in Italia nel XIII secolo, da riferire all'ambiente veneziano.

Ci sembra interessante l'ipotesi che nella scelta della tecnica Guglielmo traesse ispirazione dagli intarsi in vetro dorato usati nella bottega di Nicola Pisano, in opere, ad esempio, come il pulpito di Siena o l'arca di S. Domenico a Bologna.

Per questa via, forse per gli stessi tramiti altrove indicati, potrebbe essere adombrata ancora una relazione tra Puglia e Toscana.

Le lastre bicrome, quelle con la rappresentazione dell'albero del bene e dell'albero del male accostati, e quelle frammentarie su cui è iterato il motivo a *rotae* con leone rampante inscritto, trovano un equivalente



205

puntualissimo nei tessuti, che vi appaiono riprodotti mimeticamente.

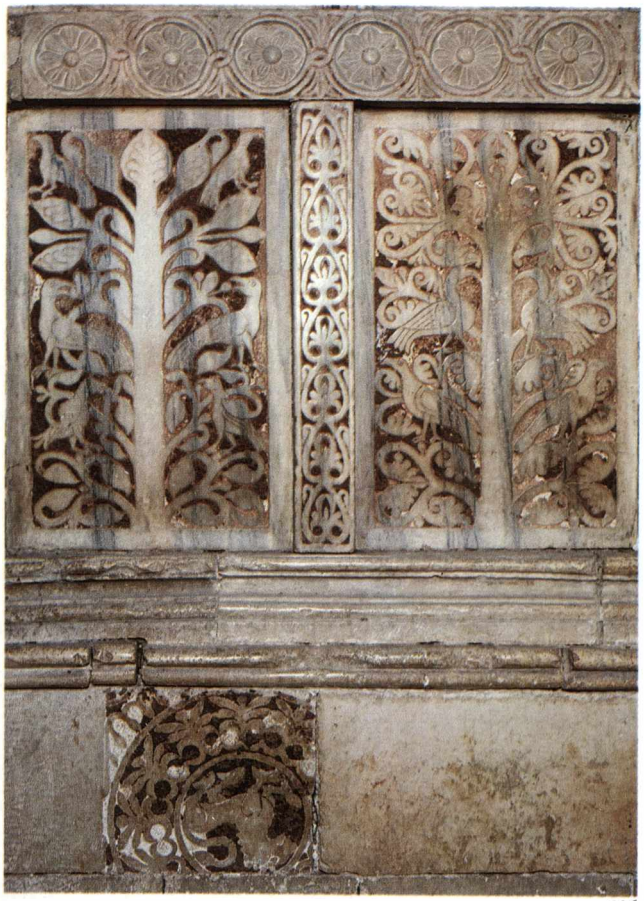
La dispersione quasi totale delle stoffe, degli arredi, della suppellettile e degli ornamenti in materia deperibile o «riciclabile», ha lacerato il contesto in cui e per cui erano concepite le opere che andiamo esaminando; ad attenuarne la chiarezza di lettura, inoltre contribuisce, in molti casi, la scomparsa del colore originario.

Nell'aquila posta a sostenere il leggio si fa esplicita la suggestione dell'oreficeria: la campitura policroma delle piume finge i castoni colmati di smalti o di pietre di un gioiello d'inusitato splendore. Confermano che uno dei codici privilegiati da *Nicolaus* è quello dell'arte orafa, il fondo a racemi della scena federiciana e i boccioli a intreccio che ornano, a guisa di borchie, le cornici: motivo bizantino passato dalle sculture in metallo a quelle in pietra, diffuso in ambito veneziano e lungo la costa adriatica.

Più modesta la scrittura delle parti figurate, anche se la fama dell'ambone è prevalentemente legata alla lastra istoriata, a lungo e con numerose varianti e discordanze interpretata in chiave «federiciana» (8).

Pur imparagonabile agli scultori di primo rango che nelle botteghe imperiali, nello stesso giro di anni attingevano alle fonti del mondo classico e alla natura, con assoluta indifferenza nei confronti delle loro conquiste, Nicola si volge a reinterpretare l'eredità del passato. Tale ripensamento di forme si può ipotizzare avvenuto nei chiostri (benedettini e cistercensi) e nei ricchi tesori delle cattedrali.

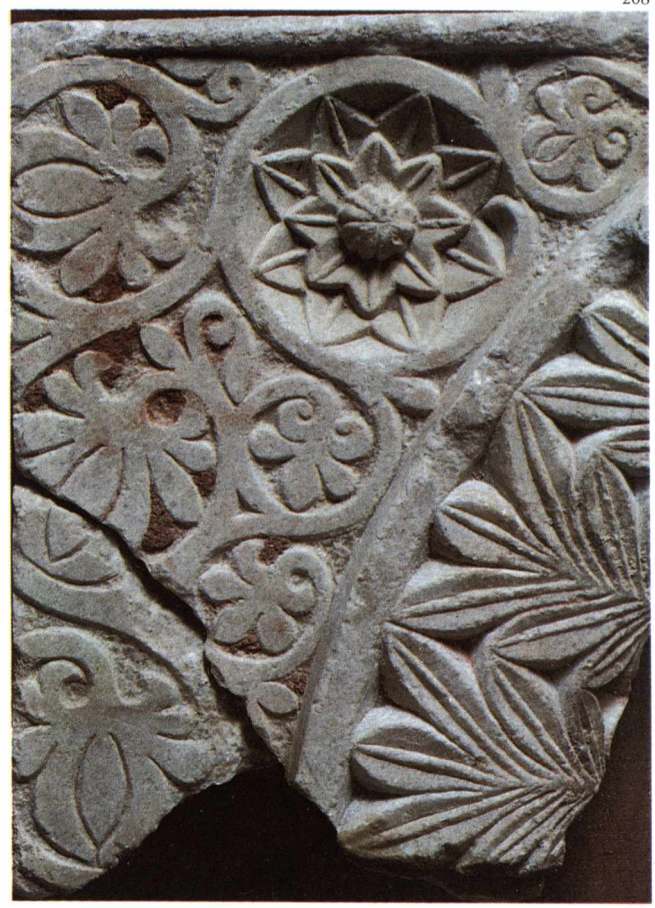
Nell'ariosa loggia che corre lungo il fianco meridionale della cattedrale di Bitonto, le prime due esafore a partire da est (evidentemente le più antiche) mostra-



206

207

208



205/206 Bitonto, cattedrale: particolari dell'ambone di Nicolaus.
207 Bitonto, cattedrale: particolare del pulpito ricostruito.
208 Bisceglie, Museo Diocesano: frammento di ambone.

no protomi umane fortemente emergenti dai pennacchi e figurazioni umane e mostruose di sapore arcaico (i più facili riscontri conducono alla produzione scultorea dell'XI secolo legata ai chiostri benedettini di Conversano e di Bari) simmetricamente disposte sui capitelli a stampella: numerosi espliciti paralleli collegano questa parte dell'esaforato ai capitelli delle navate, al portale maggiore e al rosone della facciata, agli ornati che marginano la cornice esterna del lato sud della nave mediana, nonché alla Vergine acefala e all'Apostolo collocati all'imposta degli arconi del pianterreno del medesimo lato e ad altre sculture frammentarie.

Tale omogeneità di repertorio e di fattura individua l'opera estesa di una maestranza, attiva fra XII e XIII secolo, cui spetterebbe per vasta parte la monumentale costruzione.

A partire dalla terza esafora si avverte, chiarissimo, un brusco cambiamento, corrispondente per certo a una interruzione dei lavori. Il subentrare di una nuova maestranza è dichiarato, oltre che da una accentuazione ornamentale e dall'adozione di un repertorio vegetale ed astratto, dalla diversa tessitura delle parti archi-

tettoniche: si tratti delle ghiere multiple delle arcate o del fusto delle colonnine. Qui (nella terza esafora) compaiono gli ultimi capitelli figurati - evidentemente già eseguiti ma non messi in opera dalla precedente maestranza -; nel resto del loggiato pennacchi e capitelli si adornano di elementi in prevalenza vegetali, molto stilizzati.
Il ricco repertorio ornamentale, l'intaglio prezioso della decorazione profusa nelle esafore più tarde, rimandano inequivocabilmente ai modi precipui di *Nicolaus*: si guardi all'ambone e al pulpito quadrangolare dell'interno.
Indizio eloquente che al raffinato maestro, in una fase avanzata dei lavori, prossima cioè all'esecuzione dell'ambone firmato nel 1229, fosse affidata la direzione del cantiere bitontino.
I suoi modi inconfondibili, arcaizzanti e preziosi, si riconoscono a Trani nella minuta trama ornamentale che corre sulla cornice marcapiano del campanile svettante.

Nella cattedrale di Bitonto, all'opera di *Nicolaus* seguì quella di Gualtiero da Foggia, cui fu affidata l'esecuzione del ciborio (9).
Le due facce della cultura artistica pugliese venivano a confrontarsi in breve spazio, giacché Gualtiero era espressione di uno dei centri più aggiornati sui fatti d'Oltralpe nella regione. Forse fu attivo anche nei cantieri imperiali; più tardi, nel 1269, lo ritroveremo al servizio di Carlo I impegnato come *prepositus seu prothomagister* nei lavori per la cappella del castello di caccia di S. Lorenzo.
Il ciborio di Gualtiero a partire dal 1240 si elevò al disopra dell'altare marmoreo, su tre gradini decorati, così come è descritto in una Santa Visita del 1620; nel 1651 fu demolito per iniziativa del vescovo Alessandro Crescenzo in vista di un programma di rinnovamento generale della cattedrale bitontina.
Oltre l'iscrizione, uno dei capitelli e tredici colonnine del coronamento, si conservano due architravi e uno degli scalini. Nel pulpito messo insieme con alcuni pezzi dell'ambone di *Nicolaus* durante i lavori promossi nel 1721-22 dal vescovo Cedronio, sono forse inserite anche alcune parti dell'altare maggiore.
Il capitello superstite, di elegante fattura, a fiori e foglie lobate in origine terminanti a crochets, sovrappone una duplice corona di draghi sinuosi dalle code intrecciate; sull'abaco fittamente ornato corre una iscrizione. Il legame con l'analogo capitello del ciborio di Alfano a Bari, già notato dal Bertaux, individua con chiarezza una temperie culturale ben caratterizzata, avente Foggia come centro irradiatore. Significativo di una consonanza che va al di là dell'adozione dello stesso motivo, è il richiamo ai draghi di un capitello all'interno di S. Maria Maggiore a Monte S. Angelo o di una chiave di volta al primo piano di Castel del Monte. È persino superfluo, a indicare il clima culturale comune, ricordare il popolo di dragoni e draghoncelli che sgusciano e si annodano sulle pagine dei preziosi codici manfrediani.
Trovare poi ripreso il motivo dei dragoni annodati su un capitello dell'ambone di Ravello (1271) per mano di Nicola di Bartolomeo da Foggia per noi è la riprova di una remota colleganza «foggiana» dei due magistri (nel cantiere della cattedrale e del *palatium*), più tardi rinverdita nei cantieri dell'Angioino.

Peregrinus de stirpe Salerni

Bari fu con Bitonto centro di produzione e di irradiazione di suppellettili marmoree decorate a intarsio secondo modi che trovano riscontri, ad esempio, in Grecia e in area marchigiana e toscana.
Scerrato ha di recente proposto che i manufatti pugliesi si ispirino al tipo di avorio incrostato con l'impiego del mastice nero a colmare gli interstizi (tecnica che si può far risalire agli inizi del XII secolo, in età fatimita).
Senza negare questa ed altre tangenze con l'arte islamica, riteniamo di dover ribadire la continuità di una produzione pugliese di opere a intarsio da connettere evidentemente all'antico e di cui si conoscono testimonianze risalenti al X secolo per l'area sipontina in particolare (10).
L'opera di ricostruzione della cattedrale di Bari (11), avviata dall'arcivescovo Rainaldo, continuò alla sua morte ad opera dei suoi successori, con il favore dello stesso Federico II e con le elargizioni dei cittadini.
Nel 1205 Doferio ordinava la sistemazione nel coro di 48 scanni per il clero: segno che questa parte dell'edificio era già rifinita.
L'arcivescovo Marino Filangieri (1226-1251), già canonico nella chiesa di Salerno, vicino a Federico e alla sua corte, richiese copia del testamento di Giovanni Amerusio, signore di Triggiano che nel 1187 destinava 30 once per l'erigendo ciborio dell'altare maggiore. Al Filangieri va dunque riferita la commissione del ciborio firmato da Alfano da Termoli e, molto probabilmente, anche la recinzione presbiteriale che reca inciso il nome del maestro Pellegrino da Salerno.
Allo stesso periodo potrebbero essere assegnati l'ambone e la cattedra, prima smembrati e poi ricostruiti con qualche arbitrio.
Non è possibile precisare purtroppo quale ruolo ebbero nel fervido cantiere della cattedrale il *protomagister* Giovanni di Maiore e il maestro Pietro di Puglia, i cui nomi si leggono in una carta del 1230. Ancor meno si può far luce, riteniamo, sul misterioso Pietro de Apulia, nel quale il Carabellese non esita a riconoscere il «padre dell'immortale Nicola Pisano» (12).

Lungo la cornice della recinzione presbiteriale corre una iscrizione mutila dalla quale si apprende il nome dell'artefice: *Peregrinus stirpe Salerni fecit* (13).
I plutei, le cornici, il pilastrino superstiti, sono fittamente «rivestiti» da una piatta decorazione continua, con i motivi ornamentali profilati sul fondo a sottosquadro, in origine colmato di mastice colorato. Entro una regolarissima fitta trama di nastri intrecciati, a formare cerchi e quadrati, si inseriscono fiori (plutei di destra), oppure, dove le maglie dell'intreccio si allargano in grandi clipei e losanghe, si accalca una minuta fauna stilizzata, intorno alle figure di un centauro, di un cervo, di un cavaliere con falcone (plutei di sinistra): tre figurette con scudo e mazze alludono ai temi profani già inseriti nella porta tranese di Barisano.
All'arcivescovo Marino Filangieri può forse collegarsi l'esecuzione dell'iconostasi firmata da Pellegrino. Mancano però elementi probanti: la stessa data della consacrazione dell'altare maggiore (1233) documentata dall'iscrizione ora inserita in uno dei plutei di restauro della recinzione, non è indicativa; essa può essere difatti anteriore, anche di qualche decennio, all'opera del maestro salernitano. La recinzione barese è stata collegata al maestro Pellegrino attivo a Sessa tra il 1259 e il 1283: lo stesso che nell'aprile 1273 Carlo I chiamava da Sessa al Castello di S. Lorenzo, presso Foggia, per completare un'opera iniziata nella Cappella reale.
Non può non stupire la differenza di tecnica e di stile che divide l'opera barese da quelle campane. Quanto alla prima i riferimenti più diretti e immediati conducono alla produzione della bottega di *Nicolaus* e per la tecnica e per il repertorio ornamentale: si confronti, ad esempio, il tralcio ondulato con animali, il leone rampante entro un clipeo, la treccia a larghe maglie. Altri stringenti rapporti sono istituibili con gli ornati che corrono sugli stipiti del portale occidentale della chiesa brindisina di San Giovanni al Sepolcro, con il leggio di un ambone perduto, nella chiesa matrice di Rutigliano e con un frammento nella cattedrale di Cosenza.
L'abbondanza di materiale frammentario ad ornati bicromi lascia supporre un vasto programma decorativo che coinvolse certamente i maestri attivi a Bitonto. Alla espressa volontà del committente e alla collaborazione «bitontina» può forse collegarsi la «conversione» stilistica di Pellegrino, nell'ipotesi difficilmente verificabile che si tratti del maestro attivo a Sessa.
Del corredo ornamentale della cattedrale fanno ancora parte: un pluteo raffigurante un grifo che abbatte un leone (ora nella Pinacoteca Provinciale di Bari) e un altro pluteo, di non meno elegante fattura, raffigurante due uccelli simmetrici ai lati di una pianta (in cattedrale).

L'opera di Alfano da Termoli e di altri maestri

Sull'altare maggiore è stato ricostruito il ciborio che reca incisi sull'abaco dei tre capitelli originari versi celebrativi dell'arte di Alfano. Anche il quarto capitello, ornato con putti, recava il nome del maestro: SUMMI SCULPTORIS ALPHANI DEXTRA PERITA. Abbiamo altrove considerato queste e altre iscrizioni a significare il grado di consapevolezza del proprio valore raggiunto nel Duecento dagli scultori e architetti (14).
Nell'insieme e in qualche particolare (v. il capitello con figure angeliche) il ciborio di Alfano riprende l'insigne modello della basilica di S. Nicola. Abbiamo ricordato, per le chiare affinità con l'opera di Gualtiero da Foggia, il capitello con draghi annodati; il terzo presenta densi crochets risolti in tralci rigogliosi, dai quali germogliano fiori e foglie.
La freschezza e il rigoglio degli elementi vegetali riducono a mero legame tipologico i rapporti istituiti da Jacobs con uno dei capitelli della cripta di Foggia, al confronto arido e meccanico nell'intaglio, e con il capitello del cero pasquale di Bominaco che, nonostante la preziosa veste ornamentale, nel trattamento glaciale e puntuto richiama alcune parti del pulpito di Melchiorre da Montalbano. Ci sembra invece che più intime affinità si possano cogliere in altri esemplari di vigorosa fattura, a Lagopesole, a Lucera, a Ravello.
Il cerchio delle parentele che include Gualtiero da Foggia e Nicola di Bartolomeo rende a questo punto legittima l'ipotesi che le opere di questi *magistri* rechino il segno di quanto fu realizzato nel cantiere del palazzo imperiale già nel terzo decennio.
L'ambone, ritessuto con qualche arbitrio (vi compaiono accostati frammenti dell'XI e del XIII secolo) nelle parti duecentesche mostra l'avvertimento dell'ormai diffuso orientamento gotico.
Nel disperso arredo delle cattedrali, altre opere sono riconducibili all'indirizzo tecnico rappresentato dall'opera fastosa di *Nicolaus*.
Del monumentale ambone della cattedrale di Trani, eseguito in età federiciana e demolito nel Settecento, è pervenuta una descrizione; sappiamo per questa via che esso era grande, con scala marmorea, tutto in marmo bianco, di forma ottagonale, su colonne sorreggenti archi a tutto sesto: «nel solaio superiore vedevansi marmi di vario colore, frammischiato di verde antico che lo formavano. Verso il popolo eravi una grande aquila di famosa scultura, che teneva con li suoi artigli per la testa fermata una figura che rappresentava l'eresia» (15).
Anche a Bisceglie l'ambone realizzato nel 1232 essendo vescovo Berto, smembrato nel Seicento e poi disperso, presentava ornamenti policromi: una Santa Visita del Cinquecento lo descrive così: «*suggestum lapideum mosaico ornatum* (...) *super octo vel novem columnis*

209

210

209 Ruvo, cattedrale: interno.

210 Bitonto, cattedrale.

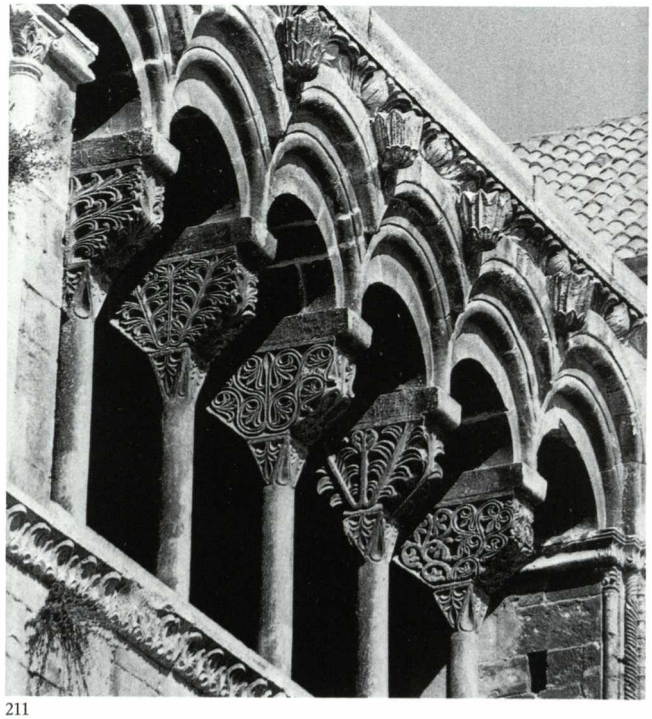
incirca marmoreis, situm in medio Ecclesie versus Plateam cum scalea commoda».

In alcuni frammenti raccolti nel Museo Diocesano di Bisceglie, com'è stato giustamente proposto, sono riconoscibili i resti dell'adorno ambone: sono evidenti gli archi bordati di foglie, i plutei campiti da ornati vegetali bicromi, le serie di rosette scolpite, che ricalcano tanto fedelmente i motivi riccamente intessuti nell'opera di Nicolaus da far apparire indubbia l'appartenenza dei due amboni alla medesima bottega (16).

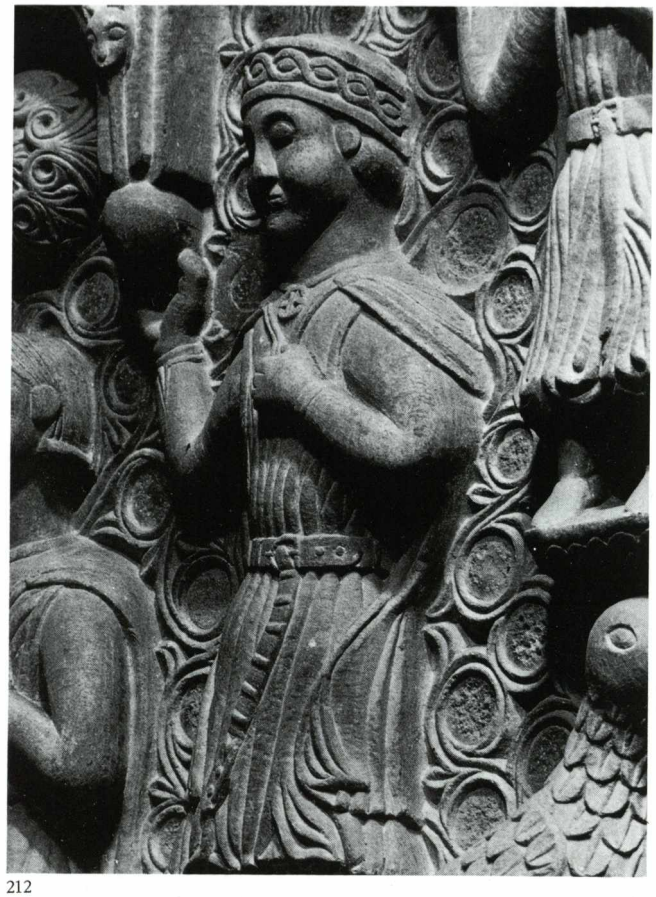
È ancora lontana dall'offrirsi come fatto acquisito la identificazione nel regno meridionale di opere riferibili alla giovanile attività di Nicola Pisano. Nonostante alcune fra le proposte vecchie e nuove abbiano la suggestione della verosimiglianza, nessuna riesce risolutiva al punto da comprovare, per questa o quell'opera, l'autografia di Nicola. Meno incerto, e a questo punto più utile alla linea scelta per il nostro discorso, è individuare nella produzione pugliese altri aspetti assimilabili alle soluzioni formali predilette da Nicola, non sappiamo se tracce del suo concreto passaggio ovvero premesse alla cultura figurativa di cui più tardi si fece impareggiabile promotore in area toscana.

La struttura degli amboni di Trani e di Bisceglie stimola alcune osservazioni: essi erano di pianta ottagonale, su colonne sorreggenti archi, presentavano una decorazione in marmi policromi, e, a sostegno del leggio, un'aquila monumentale.

Già lo Haseloff, in una rapido cenno, riteneva la pianta genericamente poligonale degli amboni una carat-



211



212

211 Bitonto, cattedrale: esafora del lato sud.
212 Bitonto, cattedrale: ambone. Federico II
213 Bari, cattedrale: recinzione presbiteriale. Maggio cavaliere.
214 Bari, cattedrale: pluteo.
215 Rutigliano, chiesa matrice: leggio d'ambone.
216 Bari, cattedrale: gradino dell'altare maggiore.

teristica comune alle coste adriatiche (della Puglia e della Dalmazia, in particolare) proveniente da Bisanzio e con Nicola Pisano passata in area toscana. È possibile andare oltre. L'insistenza dell'ottagono fa scaturire, infatti, più precise associazioni. Sia a Trani che a Bisceglie i pulpiti erano concepiti come organismi geometrici in cui al tradizionale quadrato (vedi la cassa consueta negli amboni pugliesi risalenti al secolo XI) era sostituita la figura ottagona, secondo una concezione dinamica della forma che non può non adombrare le ricerche di geometria che si conducevano nella sfera di Federico. Il momento cronologico è, del resto, significativo.

I pulpiti pugliesi si porrebbero così a mezza strada fra ciò che si andava realizzando nei cantieri laici federiciani e i futuri pulpiti di Nicola, concepiti negli stessi termini formali. A rigore, anche per questa via si potrebbe concludere che negli anni trenta-quaranta, in sintonia cioè con le esperienze in corso non soltanto a Capua e a Castel del Monte, ma anche nei cantieri delle cattedrali, può trovare un punto d'inserimento l'opera di Nicola esordiente. Ma che indicazioni di questo genere possano acquistare il valore di indizi precisi per la restituzione di un individuato momento della attività del maestro in terra pugliese è a nostro giudizio secondario.

La cattedrale di Troia fu oggetto nel Duecento di interventi che interessarono la semifacciata superiore (con l'ampliamento e la ritessitura del rosone) e l'area del coro.

Qui fu innalzata una crociera, i cui costoloni sorretti da colonnine tortili, sono portati dai simboli degli Evangelisti. Si tratta di una soluzione di notevole interesse infrequente in area meridionale. Heliot ne ha considerato l'origine e la diffusione nei secoli XII e XIII, dal suo apparire pressoché simultaneo in Navarra e in Anjou, sino all'esportazione, per così dire, in Galizia, Fiandra, Sassonia e Westfalia. La presenza delle statue è riservata al coro: «dotée d'une valeur en quelque sort symbolique, elle affirmait une hiérarchie, car on n'y figurait que des personnages susceptibles d'ennoblir et de bénir l'edifice: le Christ, la Vierge, des Anges, les Apôtres - considérés comme piliers de l'église - et divers saints» (17).

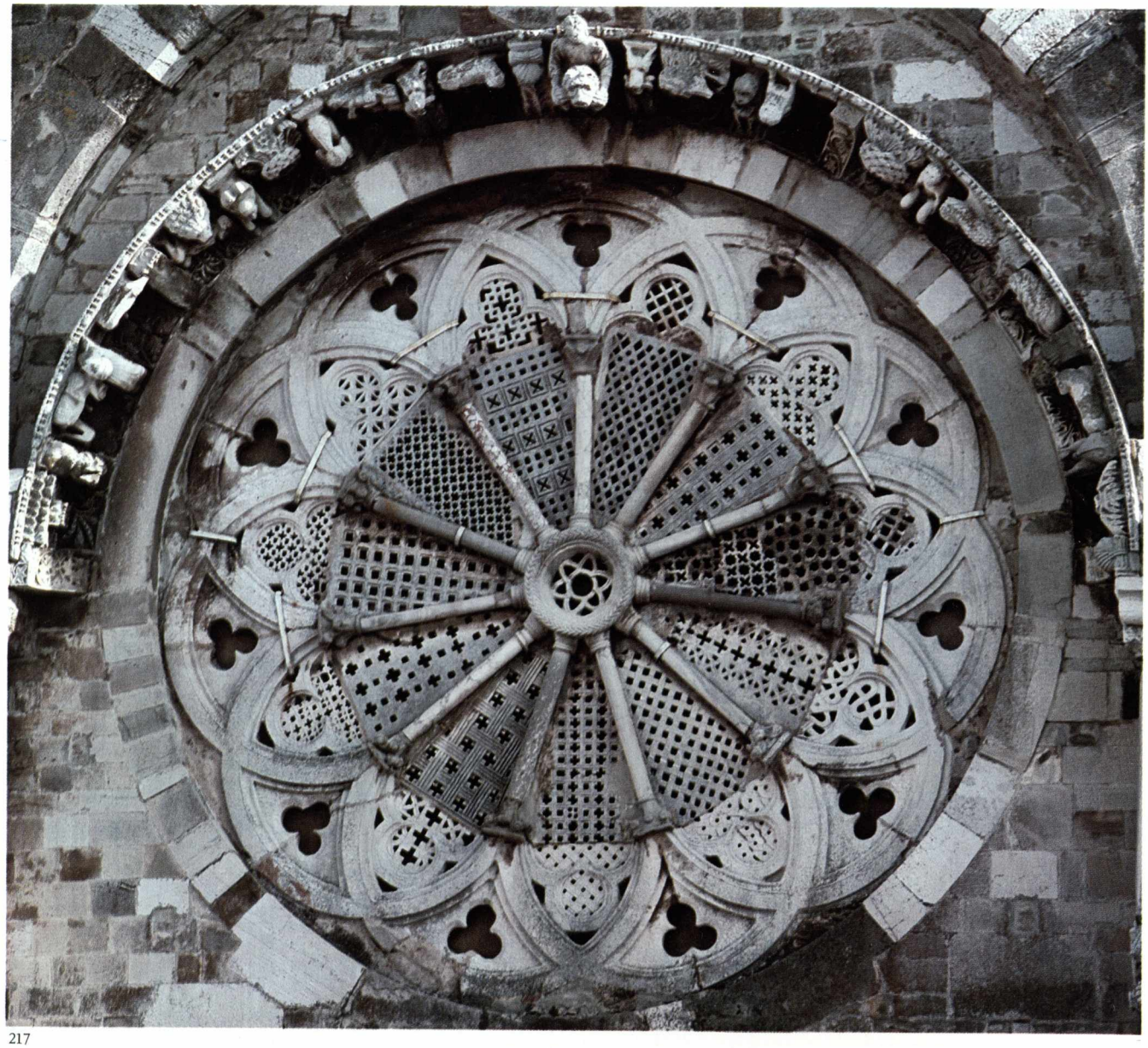
Sul valore simbolico degli Evangelisti posti a sostegno della volta del coro non abbiamo alcun dubbio. Citiamo a questo proposito alcuni versi di Giovanni Grasso (notaio di Otranto della prima metà del XIII secolo e allievo dell'igumeno Nettario), versi dedicati a una chiesa salentina, che si adattano in maniera calzante alla cattedrale troiana: «... il Tabernacolo mi modella questa chiesa con bella stabilità infissa sul bell'ordine quaternario delle colonne degli Evangelisti, estesa in lunghezza, come su sue porzioni, sugli eloqui divini degli Apostoli...» (18).

213

214

215

216



217

217 Troia, cattedrale: rosone.

Alla ascendenza nordica del motivo si concilia la figura dell'Evangelista Giovanni alato, che nella spezzatura lineare e nell'animazione plastica suggerisce rinvii a opere della miniatura sassone o alle sculture di Freiberg. Il leone di S. Marco, prossimo ai due leoni che si insinuano dietro le colonnine della finestra absidale, riprende il modello di leone antico, adottato in Puglia con esiti paralleli, ad esempio, nella finestra absidale della cattedrale di Bitonto: nell'insieme opera notevolissima di un ignoto maestro pugliese fortemente attratto da modelli classici.

La cattedrale di Ruvo nell'assetto attuale è stata da un verso ripetutamente accostata alla produzione federiciana, dall'altro all'arte toscana. Con ricorrenza sono stati proposti confronti con il duomo di Siena, in particolare per la presenza del cornicione su mensole che cinge all'interno la navata mediana, e con le sculture del pulpito del battistero di Pisa per le teste-mensole del lato meridionale. Le recenti acquisizioni del Bagnoli relative allo straordinario complesso scultoreo pertinente alla cupola senese, ripropongono e rinsaldano tali connessioni (19).

Conviene passare in rassegna le prime tra le mensole (in buona parte rifatte) che a Ruvo si susseguono lungo la cornice meridionale della cattedrale, a partire dall'angolo con la facciata: 1) una testa maschile barbata con corna di ariete; 2) una testa giovanile incoronata, comparabile al gesso capuano della scomparsa testa federiciana; 3)una maschera comica (?); 4) una testa femminile di chiaro accento classico, la più famosa fra quelle del Duecento pugliese, già dal Ventu-

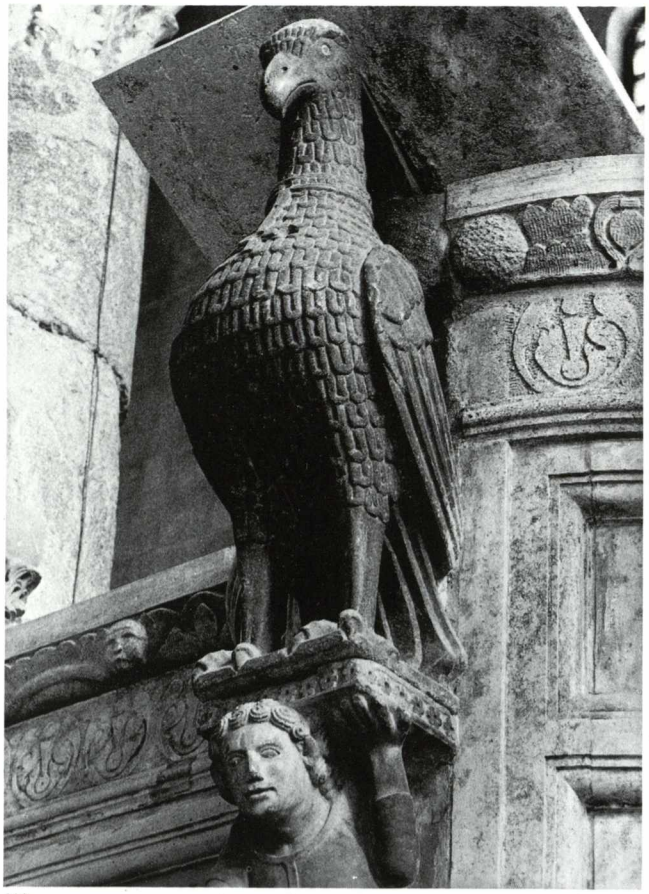
218

218 Troia, cattedrale.

ri accostata ad esemplari della ceramica apula; 5) una testa di leone molto simile ad alcuni mascheroni di fontana conservati nel Museo Comunale di Barletta.

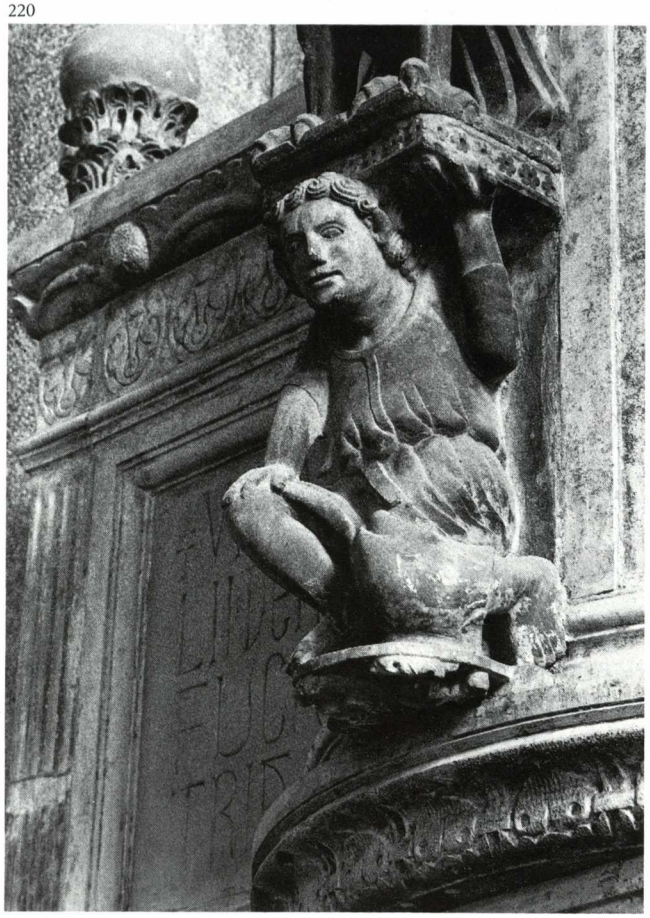
La corrente datazione al momento svevo, a lungo confortata da una data inscritta nel merletto metallico della lastra di chiusura di un lobo del rosone, di recente risultata non autentica, va ritardata secondo noi fino all'età angioina. Non muta per questo la importanza culturale delle sculture in esame, che un filo diretto lega per un verso al retaggio antico (pensiamo alla copiosa produzione fittile del luogo) e per l'altro agli esiti più intensi e sensibili del rinnovamento federiciano, come le teste di Lagopesole e il busto di Ravello, per non parlare dell'opera senese di Nicola Pisano.

Fra le molteplici testimonianze della viva aspirazione che per l'intero arco dell'età romanica e gotica sollecitò l'ambiente meridionale verso i più moderni apporti della cultura d'Occidente, non secondaria importanza compete alle opere di scultura lignea e agli oggetti di suppellettile liturgica: opere tutte da considerare nell'ottica di una sostanziale unità di cultura, che di là dalle consuete definizioni regionali assume flessioni di accento inequivocabilmente europeo.
Recenti studi sulla scultura lignea (20) nell'area meridionale consentono di mettere in luce quanto vivace vi fosse la penetrazione dei più moderni apporti d'Oltralpe, anche per vie diverse da quelle tracciate dalla politica culturale federiciana.
Intorno alla metà del secolo nel sud approdano significativi esemplari del Crocifisso doloroso di accezione

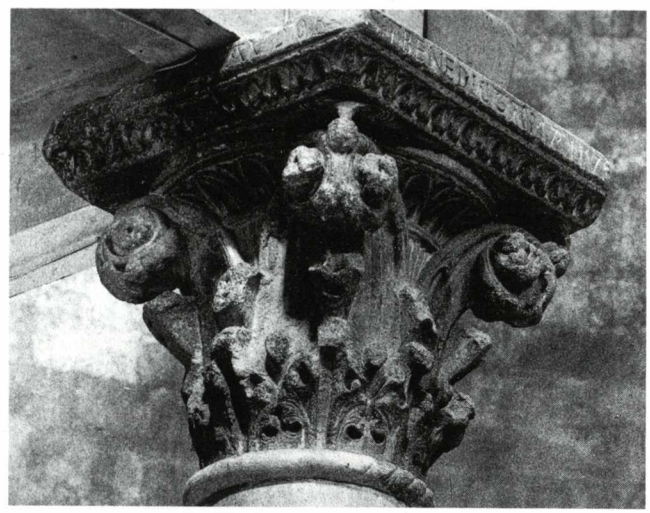


219

220



221



222

223

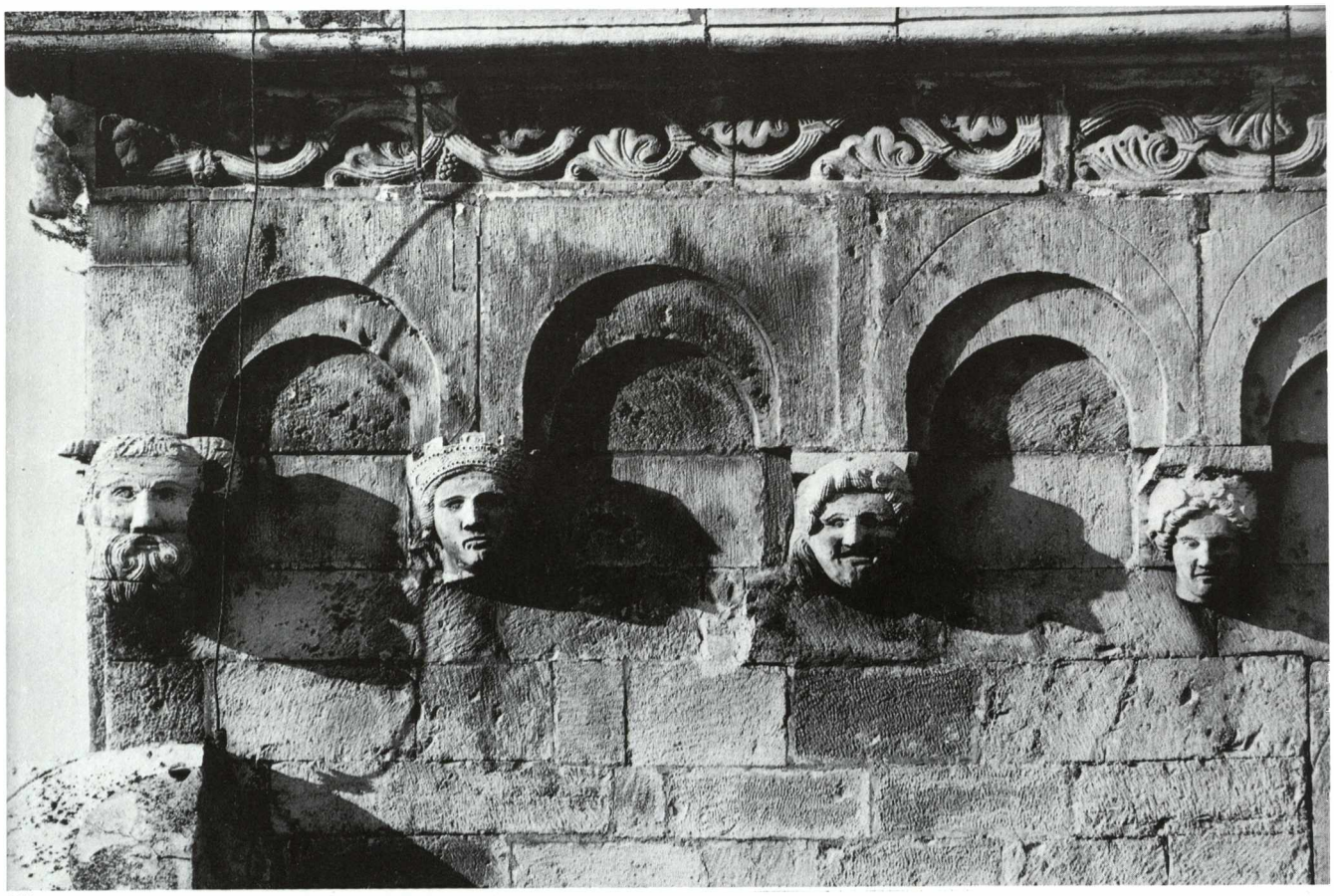
219/220 Bari, cattedrale: particolari dell'ambone.
221/222 Bari, cattedrale: capitelli del ciborio di Alfano da Termoli.
223 Bitonto, cattedrale: capitello del ciborio di Gualtiero da Foggia.

224

224 Ruvo, cattedrale.

spagnola, ma quel che trionfa è il gotico francese, grazie ad opere capaci di interpretare con sorprendente vigore la potenza naturalistica della scultura monumentale di Chartres e di Reims.
Il *Crocifisso* della cattedrale di Nardò rimedita modelli di origine iberica (i Crocifissi del duomo di Napoli e di Salas de Bureba) in termini di pacata plasticità, quali potevano suggerire la Deposizione di Tivoli e lo straordinario Cristo di Mirabella Eclano.
Nell'area dei Pirenei, intorno alla metà del secolo, vede la luce il *Crocifisso doloroso* di Andria, segnato da un marcato accento patetico.
Sulla linea di un crescente vigore naturalistico occupa un posto preminente nella vicenda meridionale il *Crocifisso* della chiesa domenicana di Brindisi. Insieme con il trittico di Scala e con il Deposto di Montevergine esso si lega al gruppo di Crocifissi di origine chartrense. Precipua dell'esemplare brindisino è la cocente violenza espressiva, evidente nel panneggio a strali spezzati, nella incisa energia dei particolari anatomici, nel volto intensamente patetico.

Ancora alla scultura dell'Ile-de-France del Duecento inoltrato si ispira la *Vergine col Bimbo* nella stessa chiesa di Brindisi: la Vergine regina siede in trono secondo il tipo iconografico della *Sedes Sapientiae*, reggendo sul braccio sinistro il Bimbo anch'esso incoronato. Il rapporto con l'area culturale francese questa volta poté essere favorito dalla comunità di PP. Predicatori cui la chiesa apparteneva dalla fondazione (21).



225

226

227

225 Ruvo, cattedrale: cornicione del lato meridionale.
226 Monopoli, S. Stefano: capitello del portale.
227 Troia, cattedrale: capitello dell'abside.
228-230 Troia, cattedrale: simboli degli Evangelisti.
231 Bitonto, cattedrale: particolare della finestra absidale.
Nelle pagine successive:
232 Brindisi, chiesa del Crocifisso: Madonna in trono.

228

229

230

231

CAPITOLO V

LA PRIMA ETÀ ANGIOINA

233 *Monte S. Angelo, campanile del santuario di S. Michele Arcangelo.*
234 *Monte S. Angelo, iscrizione del campanile.*

233
234

1
Le iniziative dei primi sovrani della casa d'Angiò

Com'è largamente documentato, Carlo I, egli stesso con velleità d'architetto, promosse un immenso programma edilizio: per realizzarlo, chiamò d'oltralpe la gran parte dei *magistri*; ma accanto ai provenzali, ai francesi, ai borgognoni, egli chiamò ad operare gli ultimi discepoli dei *magistri* federiciani: Nicola di Bartolomeo foggiano, stimato *incisor lapidum*; Riccardo da Foggia, *protomagister*, Giordano da Monte Sant'Angelo, *magister*. Anche nei cantieri delle due chiese cistercensi fondate dall'angioino a Scurcola e a Scafati, i lavori erano diretti da architetti d'oltralpe. Ma il vero protagonista dei numerosi cantieri angioini, progettatore di fortificazioni, di porti, di castelli e di città, fu Pietro d'Agincourt, *prothomagister operum curie* (1).

In Puglia, l'attività edilizia di re Carlo ebbe inizio già nel 1268-69, con la cura dei castelli. In concomitanza con i primi interventi di restauro, egli programmò la fondazione delle cappelle, delle quali non era traccia nell'architettura federiciana. Con singolare sollecitudine seguì i lavori che si svolgevano al palazzo di Pantano, presso S. Lorenzo in Carmignano, dove, a partire dal 1269, già si lavorava alla cappella: Giovanni di Toul, regio carpentiere, soprastava al cantiere; le vetrate policrome e il corredo scultoreo furono affidati a maestro Pellegrino da Sessa e a Nicola di Bartolomeo da Foggia. La qualificata équipe impegnata nell'impresa, la mole dei lavori, la cura personale del sovrano lasciano supporre che l'edificio compiuto doveva presentarsi, in linea con il gusto francese, come esempio raffinato di «arte di corte».

L'immane opera intrapresa a Lucera vedeva insieme, a condividere le responsabilità del cantiere, Pietro d'Agincourt e Riccardo da Foggia. Ad essi si aggiunse Giovanni di Toul.

Desiderando forse imitare l'iniziativa di Federico nei confronti dei saraceni trapiantati con successo a Lucera, nel 1274 il sovrano diede ordini perché nella stessa città si trasferisse una colonia di provenzali e che fra essi ci fossero *aliqui boni fabri, carpentatores, magistri lapidum, boni laboratores et ingeniatores*.

Accanto ai *magistri fabricatores gallici*, lavoravano anche saraceni (guardati con notevole diffidenza), e pugliesi: la grande torre rotonda fu affidata *magistro Symoni, magistro Roberto de Andria, magistro Jacopo de Salpis et sociis magistris fabricatoribus*, i quali dovevano provvedere oltre che all'opera muraria, all'esecuzione di colonne e capitelli (2).

L'attività incredibilmente vasta di Pietro d'Agincourt si estendeva a Melfi, a Villanova, a Mola di Bari, ai castelli di Bari, di Barletta e di Canosa, a Manfredonia. Qui alla cinta muraria era impegnato anche *magister Iordanus de Monte sancti Angeli*: lo stesso che con il fratello Marando, essendo re Carlo I, nel 1273 eresse per la città natale il campanile che, a guisa di torre ottagona, domina nella piazza, a destra del santuario di S. Michele. L'esplicita referenza a Castel del Monte – nelle dimensioni della torre, nell'assetto delle volte ottagone, nel profilo stesso del portale – illustra il carattere di continuità che dové legare la produzione della prima età angioina a quella dell'età sveva.

Nel 1275 il re chiamava a Napoli Pietro d'Agincourt, per affidargli la fabbrica regia di Castelnuovo; nel 1281 a Lucera erano insieme impegnati nella costruzione di un ponte levatoio, un ingegnere francese e uno greco: Thibaud d'Alzun e Nicola di Costantinopoli. Quel che qui interessa sottolineare è non soltanto la mobilità e la eterogeneità delle maestranze, ma anche gli esiti che tale eterogeneità doveva produrre al livello dei fatti culturali (3).

Gli effetti della consuetudine con maestri d'oltralpe sono avvertibili, ad esempio, nell'opera di Nicola di Bartolomeo da Foggia.

Ma il rapporto doveva concretarsi sul piano della reciprocità, come avviene nella cattedrale di Lucera, dove il gotico provenzale si armonizza con moduli ornamentali consueti nella tradizione pugliese.

Sul piano delle contiguità culturali non va trascurata l'azione penetrante e sottile esercitata dalle opere di oreficeria e da altri manufatti preziosi che circolavano in tutto il mezzogiorno.
La cultura cortese di Francia, diffusa ampiamente per questa via, annovera nel Regno meridionale un'opera singolare fatta eseguire per committenza regia. Per una triste vicenda, uno scultore dell'Ile-de-France scese in Calabria nell'ottavo decennio del secolo: fu mandato da Filippo II l'Ardito per innalzare nella cattedrale di Cosenza la sepoltura *perpulchra, digna memoria, materiae ac artis concertatione mirifica* (Saba Malaspina) dell'infelice moglie, la regina Isabella, morta a Cosenza il 28 febbraio 1271 sulla via del ritorno dalla crociata dove aveva perso la vita Luigi IX il Santo. L'ignoto maestro, educato tra i cantieri di Saint-Denis e di Nôtre-Dame, rappresentò ai lati della delicatissima Vergine con il Bimbo, il re e la regina in preghiera, ritraendoli con singolare immediatezza. Il ritratto di Filippo è sorprendentemente prossimo a quello in Saint-Denis, eseguito da Pierre de Chelle; quello della regina, con le palpebre abbassate, si ritiene derivato dalla maschera funebre (4).
Le tracce di dorature rinvenute in occasione dei restauri, denunciano lo splendore originario dell'opera.

La continuità con l'arte sveva, tenuta viva, come abbiamo già notato, dagli stessi magistri che avevano operato nei cantieri federiciani, si tesseva anche sulla trama delle molteplici attività artigianali esercitate in seno alla colonia saracena di Lucera. Abbiamo visto in quale larga misura Federico usasse della loro competenza e della loro opera nelle officine delle *camerae* regie. Recenti scavi hanno offerto ripetute conferme di una produzione ceramica e vetraria da riferire a maestranze islamiche lucerine.
Anche gli Angioini, nonostante la irriducibile diffidenza nei confronti degl'infedeli, apprezzarono di questi l'indubbia perizia artigianale. In un atto datato 21 gennaio 1301, Carlo II ordina a un arabo convertito di Lucera di scegliere *saracenos artistas* esperti nel fabbricare armi e armature, nel lavorare il cuoio, e ancora *magistros muratores et magistros carpentarios*, e di inviarli a Napoli con buona scorta. S'ignora in quali imprese essi furono coinvolti, ma è forse da riconoscere una traccia dell'attività napoletana di queste varie maestranze, nelle ceramiche islamiche ritornate alla luce negli scavi condotti nell'area della chiesa di S. Lorenzo Maggiore (5).

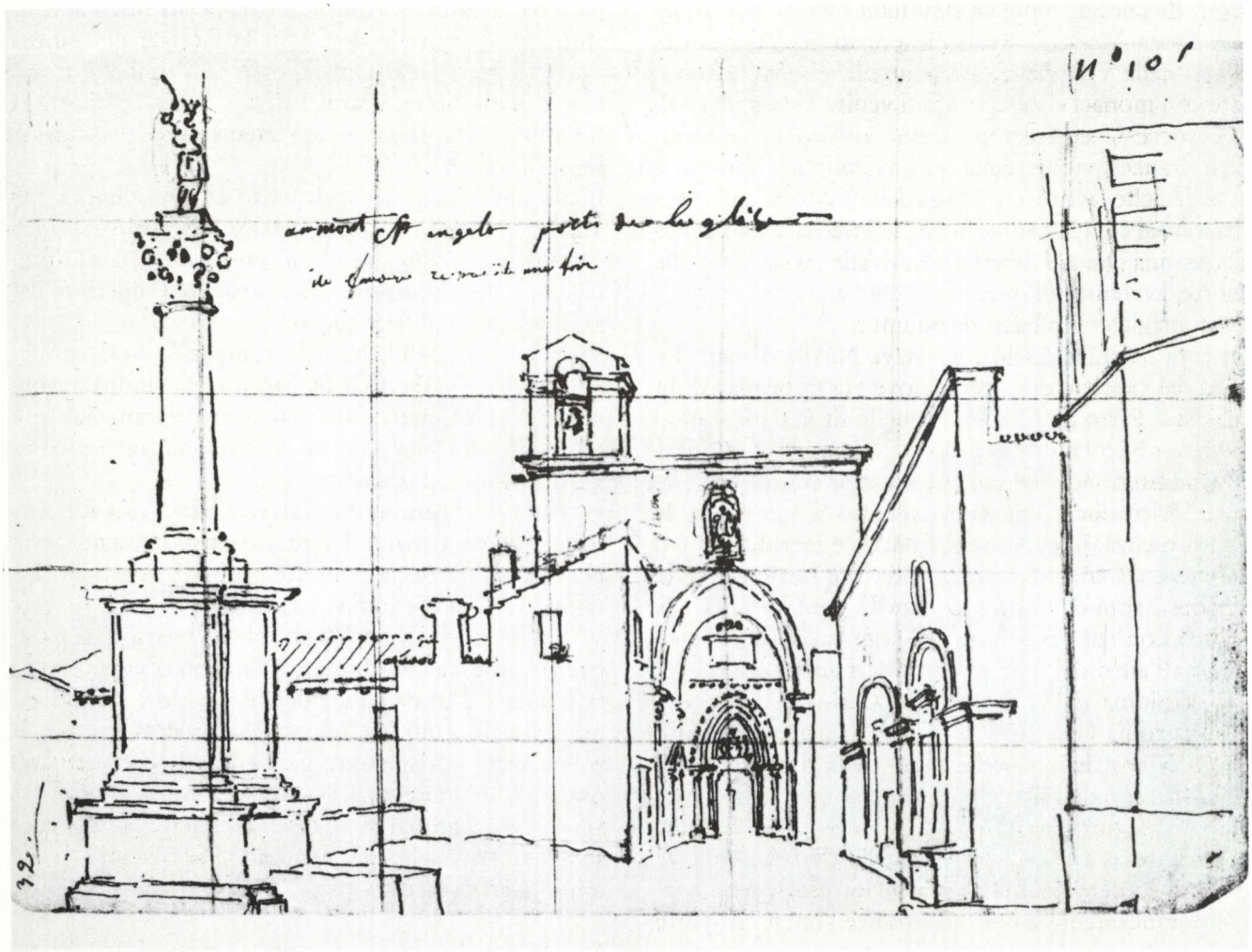
Con Lucera e Manfredonia (la novella Siponto), Monte S. Angelo è la città pugliese che serba più cospicue testimonianze delle colossali imprese edilizie attuate da Carlo I nell'arco del suo regno (1266-1285).
Fra gli edifici sacri, oggetto privilegiato delle cure e dell'interesse del sovrano fu la basilica dell'Arcangelo (6).
Qualche crollo che compromise le antiche strutture travolgendo anche l'arredo (pensiamo all'ambone di *Acceptus*) e soprattutto l'esigenza di rendere più nobile e imponente il complesso della basilica, motivarono i radicali interventi di età angioina.
I lavori comportarono l'interramento delle cospicue strutture longobarde e la costruzione *ex novo* dell'alta navata voltata a crociere che si addossa all'ampia apertura della grotta; furono inoltre costruiti il campanile, al margine della piazzetta antistante l'ingresso, e la profonda scala coperta che sfocia nel piccolo atrio inferiore, dinanzi alle porte bronzee del santuario.
Il prospetto sulla piazza, in origine aperto da un unico fornice (quello di destra) accolse solo più tardi il portale archiacuto.
Delle opere più antiche rimasero poche mirabili reliquie: i frammenti del pulpito e della recinzione, la cattedra di Leone, la valve bronzee bizantine.
È possibile datare le opere di Monte alla luce delle vicende relative alla vicina Manfredonia, dove Carlo I si era recato già nel marzo 1267; ritornandovi, nel novembre 1271 ordinava al giustiziere di Capitanata di rendere più agevoli per i pellegrini le due strade che collegavano Manfredonia e Monte (7).
Riteniamo che nella stessa occasione il sovrano rivolgesse dirette cure anche al santuario: al proposito si può anzi parlare di un vasto programma di pianificazione urbanistica e monumentale, giacchè non si provvide soltanto alla riparazione delle strade che portavano alla grotta di S. Michele, ma dinanzi all'ingresso superiore del santuario si disegnò anche una piazzetta che accogliesse e concentrasse gli assembramenti, consentendo le soste dei pellegrini; qui fu innalzato a guisa di torre (in sostituzione forse di uno più antico) il campanile che, percepibile da molteplici punti di vista, svolge ancora oggi un ruolo semantico prioritario nel tessuto edilizio e nel paesaggio circostante.
Effetti monumentali e celebrativi (si vedano i monumenti funebri che la costellano) sono ricercati nella lunga scala a volta che, discendendo alla grotta, rimodella in forma di processione i gruppi nell'ultimo percorso. La sosta finale è nell'atrio inferiore dinanzi alla mirabile porta ageminata, vero ingresso al Paradiso, oltre la quale si spalanca il luogo santo e terribile, ove «spira l'horror medesimo divotione».
Scala e navata non recano dati relativi alla esecuzione; una lapide attesta invece che il campanile ottagono sorse nel 1274 per volontà del sovrano, ad opera di Giordano da Monte S. Angelo e del fratello Marando.
Sono questi anni di fervida attività anche nei cantieri di altri edifici religiosi.
Com'è noto, nel 1274 Carlo d'Angiò, mentre sollecitava il completamento degli estesi lavori alle fortifica-

235 *Monte S. Angelo, santuario di S. Michele Arcangelo: prospetto superiore.*
236 *Lucera, S. Francesco.*
Nelle pagine successive:
237 *Monte S. Angelo, santuario di S. Michele Arcangelo: prospetto superiore. Disegno di Desprez (da Wollin).*

235
236

zioni di Lucera, fondava simultaneamente due abbazie: Santa Maria di Realvalle presso Scafati e Santa Maria della Vittoria presso Scurcola, che volle popolare con monaci cistercensi fatti venire a sue spese dalla Francia. Le costruzioni furono affidate a due architetti francesi, forse della stessa famiglia, Enrico de Assona, che lavorò a S. Maria della Vittoria dalla fondazione al compimento, nel dicembre 1283; Gualtiero de Assona che a S. Maria di Realvalle lavorò sino alla morte, avvenuta all'inizio del 1278 e a cui succedette il protomagister Thibaud de Saumur.
Ancora nel 1274 Carlo I spostava Nicola di Bartolomeo dal cantiere di Lucera (dove era impegnato con magister Petro de Challis) a quello di Scafati, «quod magister Nicolaus de Fogia incisor lapidum pro opere ... monasterii Sckifati satis necessarius et utilis reputatur». Ricordiamo ciò non soltanto a significare la compresenza di maestranze francesi e meridionali e il carettere cistercense delle architetture sacre realizzate in questi anni da Carlo I, ma anche per far risaltare la facilità con cui avvenivano gli scambi di *magistri* dall'uno all'altro dei numerosi cantieri angioini.
Nel diploma del 3 aprile 1278 Carlo I chiamava a Manfredonia Giordano di Monte S. Angelo per affidargli la costruzione delle mura della nascente città, con la facoltà di usare le pietre sparse nella città e fuori di essa, e tutte le pietre dell'antica Siponto. Emerge con chiarezza a questo punto che l'attività costruttiva dovè procedere nei due centri vicini pressocchè contemporaneamente e con maestranze almeno in parte comuni (8).
Quanto ai caratteri architettonici ci limitiamo a sottolineare l'intonazione cistercense della navata angioina addossata alla grotta e a ribadire il più volte notato rapporto tra il campanile ottagono del santuario e le torri angolari di Castel del Monte.
Come già in età sveva, anche in quella angioina a Monte S. Angelo risiedettero o furono attivi numerosi *magistri*. Tra il 1279 e il 1280, con *magister Iordanus* e *magister Maraldus* sono impegnati a lavorare «in opere murorum circuitus terre Manfridonie» gruppi di maestri abruzzezi e pugliesi, tra i quali anche *mag. Guerrerius, mag. Mattheus et mag. Salenus de Monte s. Angeli.*
Va infine ricordato Pietro d'Agincourt, che dal 1269 al 1284 incontriamo ripetutamente in veste di «protomagister operum Curie» e in seguito, con Carlo Martello, come vicario delle terre dell'*Honor* di Monte S. Angelo e «magister forestarius» delle foreste e defensae di Lesina. Grazie ai registri della cancelleria angioina è possibile ricostruire la brillante carriera e l'incredibile attività di questa interessante figura di architetto, certamente coinvolto anche nelle imprese che qui ci interessano (9).
Un secolo più tardi (1395) Simeone, un altro maestro nativo di Monte S. Angelo, lascia la sua firma sull'architrave del portale destro della facciata del santua rio. La lunetta archiacuta accoglie la Vergine in trono con il Bambino tra i santi Pietro e Paolo e a destra la figuretta della nobile committente, una principessa angioina.
Il portale trecentesco è inserito in una facciata sovrammessa molti secoli più tardi alle strutture gotiche. Grazie al disegno di Desprez, conosciamo la situazione della piazzetta e del prospetto superiore del santuario fino al Settecento.
Sono riconoscibili la base del campanile, l'oratorio di S. Rocco, il prospetto della basilica, la colonna monumentale sormontata dalla statua dell'Arcangelo (più tardi rimossa), eretta nel Seicento come gigantesco ex voto da Mons. Puccinelli.
La fronte del santuario è rappresentata con un solo fornice, rispecchiando l'antico assetto: l'attuale stesura con arcata gemina e duplice portale è infatti il risultato di un esteso intervento risalente al 1865. In questa occasione, un secondo portale fu costruito simmetrico al primo e nella lunetta d'intavolazione gotica fu raffigurata la scena corale dei vescovi, del clero e del popolo sipontino che salgono in processione per la prima volta alla spelonca garganica. Se si eccettuano pochi elementi decorativi di peso secondario, l'intervento ottocentesco si ispira chiaramente alle preesistenze trecentesche, reinventando per così dire in termini gotici la facciata (10).

Meglio che altrove, nonostante le estese rovine, l'opera angioina è tangibile a Lucera. A lungo la città era rimasta senza la cattedrale, da quando cioè questa era rovinata ancor prima del 1238. Se ne affrontò la ricostruzione soltanto nel 1300, allorchè si attuò il disegno angioino di sterminare la colonia saracena. Per tutti quegli anni nella *Luceria Saracenorum* la moschea aveva preso il posto della chiesa, madre della comunità cristiana.
In una lettera regia del 24 agosto 1300 - mentre ancora durava l'opera di Giovanni Pipino, cui il sovrano aveva affidato il compito di disperdere i Saraceni - un passo (poi cancellato) riguardava il progetto di trasformare la moschea in cattedrale. Evidentemente prevalse un altro orientamento: l'attuale costruzione sorse infatti *ex novo* e fu realizzata secondo un organico disegno in un breve arco di anni. Nel 1303-1304, quando il re ordinava di fornire alla fabbrica della cattedrale le colonne marmoree e le pietre provenienti dalle antiche chiese, conservate nella fortezza, i lavori erano in pieno fervore. Le colonne in verde antico in opera all'interno della cattedrale fanno chiaramente parte di *spolia*. Secondo una consuetudine diffusa per tutto il Medioevo in ambiti laici e religiosi (da Desiderio di Montecassino a Federico II) il materiale di re-



237

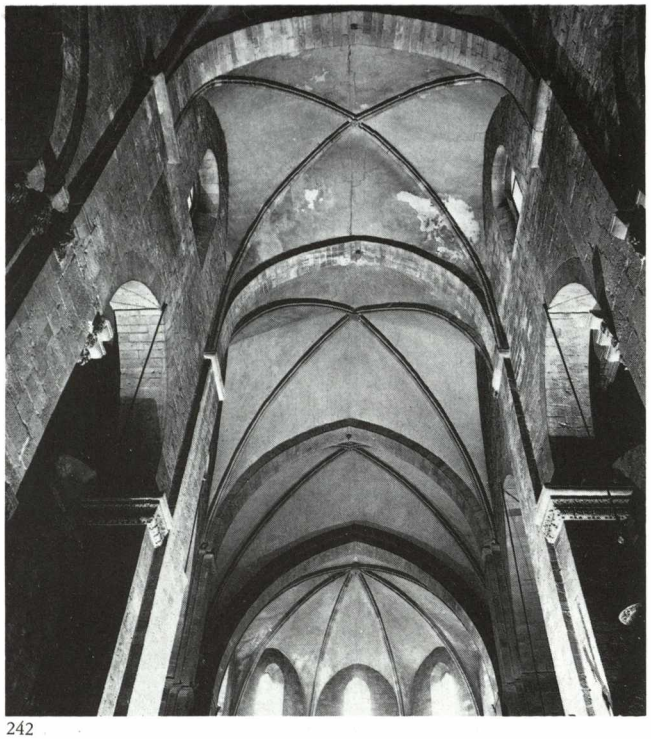
cupero ritenuto di pregio veniva raccolto e riadoprato nelle nuove costruzioni: gli Angioini ne avevano fatto una raccolta a Lucera.
Nello stesso anno 1303 furono donate alla cattedrale – ancora in una fase iniziale della costruzione – numerose suppellettili cultuali.
Nel 1304 Pietro d'Agincourt è citato come estimatore dei danni subiti dai cittadini di Lucera, le cui case erano state abbattute per far posto alla cattedrale. Da qui, l'attribuzione al maestro dell'intera fabbrica. Alla sua presenza a Barletta, per i lavori in corso nel castello, è collegata anche l'esecuzione della parte più tarda della cattedrale.
Tra il 1309 – quando giungono forniture di legname dalla montagna di Bagnoli e dalla Schiavonia – e il 1311 – quando una campana che era stata dei Templari passa alla cattedrale – si svolge la fase conclusiva della costruzione (11).
È chiaro il carattere gotico angioino dell'organismo architettonico. Le già notate analogie con la chiesa provenzale di Sain-Maximin (Enlart) non coinvolgono tuttavia la sobria veste ornamentale, nella quale per alcuni aspetti si continuano soluzioni locali proprie della prima metà del Duecento. Sia nella tessitura dei portali, sia nei temi ornamentali (aquile, capitelli a crochets, uccelli beccanti) riecheggiano soluzioni d'ascendenza sveva, ma all'intensa sensibilità naturalistica si sostituisce un'accentuata traduzione grafica del rilievo. L'impianto gotico delle figure – la Vergine col Bimbo, gli angeli – appartiene invece all'indirizzo dominante intorno alla metà del Trecento nell'ambiente napoletano.
Accanto alla cattedrale, nella Lucera cristiana, ribattezzata città di S. Maria, si moltiplicano le fondazioni ecclesiali. Già nell'ottobre del 1300 sono in costruzione tre chiese: per i frati minori, ai quali Carlo II fece donazioni cospicue; per i PP. Predicatori e per gli Agostiniani.
La chiesa di S. Francesco, a nave unica, coperta da capriate a vista, coro pentagonale con volta costolonata, presenta un portale affine nel disegno e nell'esecuzione a quelli della cattedrale. Le cariatidi laterali rimandano alla più diffusa scultura napoletana d'ascendenza toscana (12).

238
239

238/239 Lucera, cattedrale: esterno ed interno.
240 Lucera, castello.

240

241



242

241 Lucera, S. Francesco, volta del coro.
242 Barletta, cattedrale: volte.
243 Lucera, cattedrale: veduta absidale.
244 Lucera, S. Francesco: particolare del portale.
245 Lucera, cattedrale: portale centrale.

243

244

245

246

246 *Matera, cattedrale: affresco di S. Maria della Bruna.*

Nelle pagine successive:
247 *Matera, chiesa rupestre di S. Maria della Vaglia.*
248 *Matera, S. Giovanni: portale.*
249 *Matera, cattedrale.*

2
La cattedrale di Matera e le correnti artistiche in Terra d'Otranto

Voluta così grande e bella da tutta la città - fu costruita infatti con il contributo di tutti i cittadini nel 1270 - la cattedrale domina dall'alto il paesaggio circostante, qualificandolo estesamente: contrapponendosi alla stesura minuta delle case e dei palazzetti, ha conservato infatti immutato nel tempo il suo ruolo privilegiato, quale fulcro visivo della scena urbana (1).
All'emergere dei compatti volumi architettonici, corrisponde immediato il respiro ampio della piazza: il fianco meridionale della chiesa, inteso come quinta, adorna quasi arredandola la vasta regolare *platea*, cui fungono da dinamico nodo prospettico la cupola e l'imponente campanile (torre civica e campanile ad un tempo), rivelati di scorcio a chi nella piazza entri dall'arco sonoro della «porta di suso».
Lo spazio aperto abbraccia ad L la costruzione, proseguendo dinanzi alla facciata, alta e luminosa in cima al colle, e dilatandosi senza ostacolo oltre il parapetto, sulla valle. Il panorama che qui si rivela - i celebri Sassi di Matera - è la suggestiva cornice scelta per il monumento da chi lo volle costruire e da chi l'ideò.
Centro di un territorio fittamente umanizzato (basti pensare alla frequenza dei casali), rivolta per interessi commerciali ai più importanti centri costieri della Puglia, pur non raccogliendo una cospicua popolazione, la città di Matera dovette conoscere nel periodo che fa da sfondo al sorgere della cattedrale (l'opera fu compiuta nel 1270), una non irrilevante vivacità culturale ed economica.
Un'impresa tanto impegnativa va correlata all'ascesa di un ceto urbano.
Già in età sveva e protoangioina è individuabile nella realtà cittadina, un gruppo privilegiato e per certi aspetti omogeneo, formato dal clero, dai nobili e dalla burocrazia regia, in contrapposizione alla statica realtà contadina.
Nelle imprese architettoniche e pittoriche realizzate fra Due e Trecento prevale un orientamento culturale che colloca Matera nel circuito del principato di Taranto.
Intanto, un maestro *Leorius de Tarento* lascia la firma su uno dei portali di S. Maria della Vaglia, interessantissima chiesa rupestre con fianco in muratura; mentre anonimi scultori, replicano nelle sculture della cattedrale e del S. Giovanni il repertorio e i modi diffusi lungo un ampio arco di anni in Terra d'Otranto. Analogamente, numerose fra le pitture parietali delle chiese rupestri di Matera e di Altamura databili fra Due e Trecento, trovano i più efficaci termini di confronto nella produzione pittorica che si raccoglie intorno ai nomi di Rinaldo e di Giovanni da Taranto.

Intorno al Mille l'area in seguito occupata dalla cattedrale e dal *palatium* vescovile era entro la cinta del monastero benedettino intitolato a S. Eustachio, il martire guerriero patrono della città.
Alle soglie del Duecento si colloca un avvenimento fondamentale nell'aggrovigliata vicenda della cattedra materana: nel 1203 Innocenzo III stabilisce in Matera una sede episcopale collegata a quella di Acerenza, il cui presule assume il titolo di arcivescovo di Acerenza e di Matera.
È questo l'anno da assumere quale *terminus post quem* per la costruzione della cattedrale. Unico dato certo resta tuttavia l'anno del completamento dei lavori, il 1270, indicato nell'iscrizione ora murata sulla porta che conduce al campanile (2).
È documentato che nel 1233 erano in corso i lavori per la costruzione di S. Maria Nuova, l'odierno S. Giovanni: le affinità fra le sculture esterne di questa chiesa e della cattedrale, tanto stringenti da far ipotizzare l'opera di comuni maestranze, sono la prova persuasiva di una contemporaneità d'esecuzione (3).
La chiesa, d'impianto basilicale a tre navate divise da un ritmo continuo di colonne, con transetto non sporgente e cupola sull'incrocio, ha un coro settecen-

tesco, più profondo di quello medievale, e terminante in un'abside poligonale. Le capriate a vista che coprivano le tre navate e i bracci del transetto, sono celate da un soffitto piano dipinto, anch'esso del Settecento. Ad eccezione delle colonne, con capitelli del Duecento, e delle cappelle aggiunte nel Quattro-Cinquecento, l'interno presenta l'omogenea veste ornamentale voluta dall'arcivescovo Brancaccio, ai primi del XVIII secolo.

L'esterno serba invece pressoché intatto l'assetto medievale, ove si escludano la zona orientale e una parte del lato settentrionale. L'ottima pietra da taglio, accuratamente intessuta, ha assunto col tempo una calda patina, che uniforma gradevolmente le cortine murarie e il corredo di sculture ornamentali. Questo si accentua nella parte superiore della facciata e, con particolare dovizia, lungo il fianco meridionale, sulla piazza.

Il palazzo vescovile, chiudendo con il prospetto il lato orientale della piazza, poggia il fianco alla fronte sud del transetto, sino a toccare con la terrazza, celandolo alla visione dal basso, il sorprendente rosone con S. Eustachio.

Il legittimo orgoglio cittadino per la bella cattedrale risuona intatto nelle righe di un istrumento notarile del Quattrocento, relativo alla esecuzione del nuovo coro ligneo, che vide come finanziatori, l'uno accanto all'altra, Capitolo e Università. La cattedrale cui è destinata l'opera impegnativa è così citata: «tam mirabilem et formosissimam Ecclesiam ... mirabiliter fabricatam» (4).

Per valutare la concezione architettonica e l'organizzazione spaziale della cattedrale duecentesca è necessario liberare idealmente la costruzione dalle aggiunte dei secoli successivi e in pari tempo restituirle l'arredo e la veste ornamentale che ne qualificavano l'interno. Il risultato di tale restituzione lascia intuire agevolmente il carattere di unità visuale e spaziale che caratterizzava l'edificio all'interno, in completa coerenza con l'assetto esterno, concepito come blocco concluso, ritmato in superficie da una misura metrica continua. La purezza e la semplicità della forma basilicale ci sembra proposta in termini di voluta «arcaicità». È nostra viva impressione, infatti, che la cattedrale di Matera, morfologicamente legata a esperienze precoci del romanico pugliese, non debba porsi al margine o alla retroguardia di questa prestigiosa tradizione architettonica, bensì al centro di un corale progetto, espressione di una precisa volontà. A spingere verso fonti più antiche a noi sembra essere stata la programmatica scelta di un modello visto come cattedrale «per eccellenza». Da questa esigenza, simbolica e ideologica insieme, più che da un'attardata assunzione di forme inattuali, deriva la spoglia nitidezza della struttura basilicale.

Non si può infatti parlare a Matera, per il Duecento, di estraneità o disinteresse nei confronti di più aggiornate esperienze formali: l'interno della chiesa di S. Giovanni e quanto resta del primitivo S. Francesco immettono direttamente nel flusso di rapporti che collega la Puglia all'Oriente e all'Occidente.

A proposito delle accennate affinità che legano la cattedrale e la chiesa di S. Giovanni, è necessario chiarire una sorta di dicotomia: le due costruzioni sono comparabili, con serrate rispondenze, per l'assetto esterno concepito in entrambe come involucro geometrico ritmato da un giro continuo di arcate cieche su paraste, cui si combina con eleganza la trama ornamentale delle finestre e dei portali.

Ma al dilà del diaframma murario il codice strutturale muta radicalmente. In cattedrale l'impianto basilicale, col ritmo arioso delle colonne, la copertura a capriate e la cupola sull'incrocio, ripete soluzioni diffuse in Puglia fra XI e XII secolo; in S. Giovanni, invece, le tre navate coperte con volte e separate da pilastri quadrilobati, tagliate nel mezzo dal corpo trasversale, adottano forme di chiara matrice francese mediate dall'architettura della Terrasanta. Se la cattedrale testimonia quindi la longevità dell'architettura romanica pugliese, S. Giovanni, al pari di altre chiese, quali i SS. Niccolò e Cataldo di Lecce o il S. Sepolcro di Barletta, attesta la vitalità delle relazioni della Puglia con l'Oriente latino (5).

A proposito della Cattedrale abbiamo sottolineato il carattere di omogeneità decorativa e di coerenza strutturale fra interno ed esterno. Ciò resta sostanzialmente valido anche se a un'analisi minuziosa affiorano dissonanze di volta in volta significative di una fase diversa dei lavori o imputabili all'opera di *magistri* di differente estrazione.

Non c'è dubbio che un piano unitario iniziale prevedesse non soltanto una coerente organizzazione dell'intero edificio, ma anche una omogenea veste ornamentale. In particolare a un medesimo disegno dovevano rispondere le fronti del transetto e quella occidentale. Come del resto è accaduto: ma se analogo resta il disegno, la realizzazione rivela flessioni differenti pur nell'alveo del medesimo orientamento linguistico.

Come nei casi più frequenti, anche a Matera fra la costruzione del transetto e la conclusione del corpo longitudinale è uno scarto di qualche decennio: lo fa pensare l'accentuata sintassi geometrica e il rigore astratto delle figure del rosone di S. Eustachio, rispetto al resto delle sculture figurali, nonchè la fascia ornamentale a rosette quadripetale della fronte sud del transetto, che nel resto della costruzione è sostituita da una trama vegetale ininterrotta.

Per la parte absidale completamente distrutta nel Settecento si può ipotizzare, sulla base delle estese somi-

247

248

249

250

251

250/251 Matera, cattedrale: capitelli figurati.
252 Matera, cattedrale: capitello.
253 Matera, cattedrale: particolare del rosone della facciata.

glianze fra i due edifici, una intavolazione simile a quella ancora visibile nel S. Giovanni, ove l'abside è conclusa all'esterno da una parete rettilinea riccamente ornata, con finestrone sovrastato da un ampio fornice (come nella cattedrale di Bitonto e, probabilmente, in origine nella stessa basilica barese di S. Nicola).

Il campanile si erge a nord-est a guisa di robusta torre quadrangolare con tre ordini di bifore, rivelando chiare assonanze con i campanili svettanti di Palo, di Melfi, di Montescaglioso.

Al XIII secolo doveva risalire anche l'arredo interno, purtroppo completamente disperso; degli affreschi che rivestivano l'involucro continuo delle pareti, resta soltanto il frammento ritagliato nel 1578 dalla retrofacciata e trasferito sull'altare dedicato alla *Madonna della Bruna*.

Al disopra del soffitto settecentesco, completamente dimenticata, si cela l'interessante struttura, un tempo apparente, del tetto sostenuto da tredici robuste capriate. Queste erano completamente rivestite da una vivace decorazione pittorica in gran parte conservata. Fiori rigogliosi, racemi simmetrici, densi girali si accompagnano a denti di sega in prospettiva, spina di pesce, esagoni allungati, gaiamente accostati. Lungo i puntoni, tra le tavole longitudinali si inseriscono tavolette rettangolari che ripetono tutte, uniformemente, il giglio franco-angioino inscritto in un cerchio. La presenza e la iterazione del motivo non sono per noi senza significato; possono cioè stare a indicare il tipo di committenza, la più verosimile del resto alla luce delle connessioni politiche e culturali della città fra Due e Trecento (6).

Il frammento di affresco raffigurante la *Madonna della Bruna*, bella traduzione del tipo iconografico della Odegitria bizantina, il più diffuso e venerato nel meridione, è significativo di un largo indirizzo del gusto. Il denso ovale della Vergine e in particolare la testa del Bimbo, la parte fortunatamente più integra dell'affresco, rivelano la mano di un frescante di buona tempra, prossimo come livello e come cultura al presunto Giovanni da Taranto, cui il Bologna riferisce l'icona della Pinacoteca di Bari (già a Palazzo Venezia) e il *S. Domenico* di Capodimonte.

I capitelli, fra loro uguali per materia e per dimensioni, nonostante la singolare varietà tipologica, sono stati senza dubbio eseguiti contemporaneamente da una maestranza omogenea.

Particolarmente interessanti i tre capitelli figurati che in posizione privilegiata sono collocati in prossimità della porta principale.

Il secondo capitello del lato sud, con quattro mezze figure femminili disposte agli angoli, riprende il modello ellenistico della «donna con viticci». Qui vogliamo sottolineare il singolare processo di astrazione cui l'ignoto scultore ha sottoposto il modello antico. Le foglie, i petali, gli steli delle parti vegetali, le pieghe delle vesti sono ridotte in rigorose forme geometriche, costruite secondo limpidi rapporti di simmetria. La costruzione in quadrato dei quattro quadrifogli (di evidente intenzione simbolica), i ritmi anulari concentrici delle pieghe, le diagonali descritte dalle braccia e dagli steli, convertono in astratta grafia lo spunto naturalistico. A prodotti fittili rinviano le testine fittamente chiomate, assai prossime alle teste isoformi disposte in teoria sull'architrave della «porta dei leoni» e su quello del portale gemello della chiesa di S. Giovanni.

La forza di astrazione notata si attenua, cedendo a effetti di denso plasticismo, nei due capitelli figurati dal lato nord: evidentemente è mutato l'artefice, ma analogo resta lo schema adottato, ancora affine l'area culturale da cui sono assunti i modelli. Chè anche qui è avvertibile l'eco di forme desunte dall'antico, questa volta romane-provinciali.

Non è certo possibile pretendere di individuare gli

252

253

immediati modelli, ma che *magistri* attivi a Matera nel Duecento, potessero guardare con interesse, ad esempio, le sculture romane murate nella imponente costruzione incompiuta della SS. Trinità di Venosa, appare probabile (7).

Ma per noi è soprattutto interessante notare come l'uno e l'altro capitello, nonostante il bloccato rilievo e la fissità dei personaggi, si presentino come inaspettato significativo documento della realtà sociale del tempo.

Se alla sinistra della gran rosa della facciata si è voluto raffigurare un artigiano e sulla porta della piazza due monaci in preghiera, qui sono presentate, è indubbio, altre categorie sociali: intellettuali e dignitari, ci sembra.

Nel semicapitello addossato alla parete di facciata, il personaggio con turbante, orecchini ad anello e vesti eleganti, è un saraceno; il secondo, con lunga barba racchiusa nella mano destra, ricca tunica e mantello, forse un filosofo; il terzo con cappello di feltro sui capelli pettinati alla moda e pesante sopravveste, forse un rappresentante del clero. Nel capitello vicino, a perpetuare nel tempo una riunione fra personaggi di pari rango, sono raggruppati: un uomo con cappello a punta, un giovane imberbe, con cuffia leggera sui capelli ondulati, un uomo maturo dall'aspetto grave, vestito con ricercata eleganza, un uomo con cappello di feltro e manto riccamente panneggiato.

È evidente che si possono avanzare soltanto congetture, ma è altrettanto evidente che i personaggi elencati non sono presentati dal pianificatore dei temi iconografici con intenti precipuamente decorativi; con la volontà, se mai, di far emergere, attraverso uomini reali, un momento contemporaneo.

Ci troviamo di fronte a una scelta iconografica profana, da inserire nel giro più vasto dell'arte laica europea. Punto molto importante, ci sembra, ai fini di verificare il grado di autonomia dei *magistri* materani rispetto alla tradizione iconografica consueta nelle cattedrali romaniche del Regno meridionale.

Il punto di convergenza più sensibile, non certo a livello di flessione del linguaggio, ma di libera assunzione di temi laici, è nello straordinario ambone di Ravello.

È chiaro che la formulazione iconografica dei capitelli con busti angolari appartiene a una matrice «federiciana», per gli indiscutibili nessi con la produzione ritrattistica imperiale. Ma l'attenzione al reale, al di là del ritratto celebrativo, si incontra in ambito meridionale ancora in età manfrediana e protoangioina. In particolare colpiscono le affinità con il cavaliere di Benevento e con il paggio reggicandelabro, ora alla William Rockhill Nelson Gallery of Art di Kansas City (8).

Non si deve trascurare che nei decenni in cui fu attivo il cantiere della cattedrale di Matera, la Puglia e la Lucania erano attraversate dalle più vivaci correnti nordiche e orientali e che tra Lucera, Lagopesole, Melfi, s'incrociavano prestigiosi *magistri*: lo stesso Nicola di Bartolomeo da Foggia operò molto probabilmente a Castel Lagopesole e, come è documentato, per certo fu attivo a Lucera e nel cantiere cistercense di S. Maria di Real Valle.

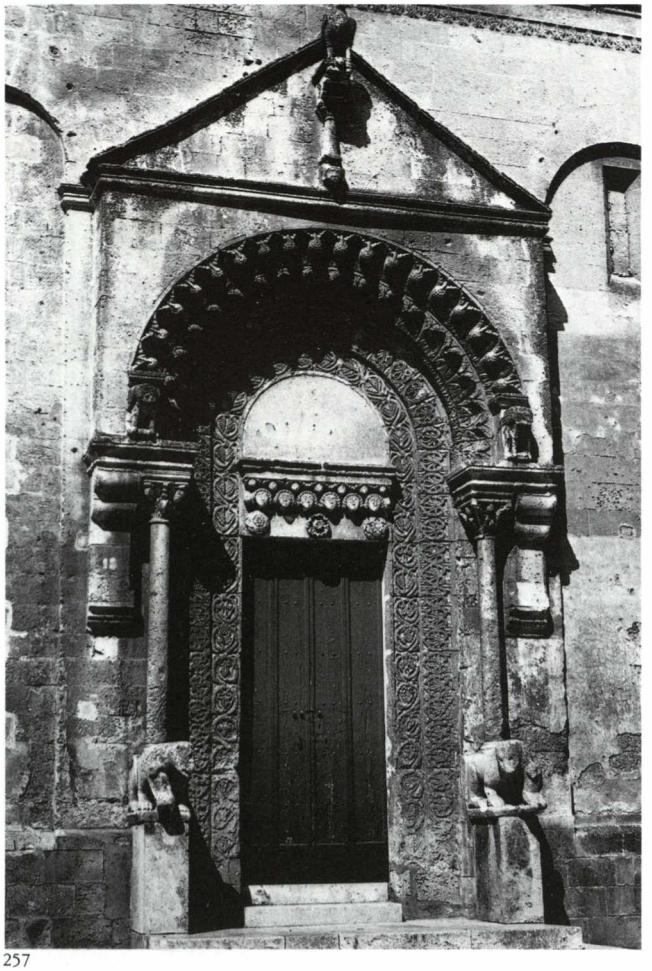
Ancora in età angioina (la costruzione fu compiuta, come attesta una lapide, nel 1270) la cattedrale di Matera offre un significativo esempio di convivenza fra un indirizzo scultoreo di chiara matrice orientale – il più longevo, come vedremo, nell'area culturale che qui interessa – e forme gotiche attinte nell'alveo della tradizione federiciana. Il singolare episodio costituito dai capitelli figurati dell'interno va, infatti, interpretato nella linea di una continuità culturale tra età sveva e angioina.

255

254 Matera, cattedrale: finestra del lato meridionale.
255 Matera, cattedrale: rosone di facciata.

256

256 Lecce, SS. Niccolò e Cataldo: portale principale.



257

257 Matera, cattedrale: porta dei leoni.

La simbiosi tra figura ed elemento vegetale, squisitamente interpretata nel cantiere gotico di Castel del Monte (testa coronata di pampini) o dal maestro di Troia (capitelli con teste angolari) si avverte a Matera in ciascuno dei capitelli figurati, ove il busto umano o l'aquila tendono a sostituirsi o ad assimilarsi al crochet della foglia o al frutto angolari.
Per quanto concerne la sequenza di capitelli a otto foglie con pesanti frutti penduli dall'apice ricurvo, è necessario notare che essi traducono pesantemente, ma non senza eleganza, i capitelli a crochets di matrice cistercense, diffusissimi in ambito svevo. I più diretti confronti conducono oltre che al vicino S. Giovanni Battista, alla chiesa di S. Maria d'Aurio presso Surbo, e al loggiato che corre leggero sul fianco della chiesa di S. Maria delle Cerrate presso Squinzano, alla vicina abbazia benedettina di S. Michele, a Montescaglioso.
All'esterno, nella decorazione delle ampie finestre dal profilo trilobato, nella «porta dei leoni» e nella «porta della piazza» del lato meridionale, i caratteri propri alla «Bauplastik» della Terra d'Otranto si fanno più espliciti e immediati. Lungo stipiti e archivolti si distendono fitte trame ornamentali, direttamente collegabili alla decorazione scultorea della chiesa dei SS. Nicolò e Cataldo di Lecce (1180), a lungo assunta a modello in area salentina. Il taglio stesso della «porta dei leoni» ripete alla lettera, anche nel particolare delle testine disposte in fila sull'architrave, il modello leccese, del resto fedelmente ripreso sul fianco della chiesa di S. Giovanni, ancora a Matera (9).

Un problema interessante, che riteniamo di non dover tralasciare, è quello posto dalla intavolazione iconografica dei rosoni materani. La gran rosa raggiata, consueta nell'architettura pugliese del Duecento, a Matera è accompagnata da quattro personaggi collocati in corrispondenza degli assi ortogonali.
Lo schema, presentato nella redazione più antica nel rosone con Sant'Eustachio - che si apre sulla fronte sud del transetto -, è riproposto sulla facciata ovest della cattedrale, ripetuto sulla fronte della chiesa di San Domenico e, come lasciano dedurre le parti scultoree superstiti, per certo anche su quella di San Giovanni. La soluzione iconografica sembra precipua, per quel che concerne l'area meridionale, dell'ambiente materano.

Ad eccezione del primo rosone, che presenta come figura dominante il Santo cavaliere, negli altri alla sommità della ruota appare l'Arcangelo Michele, nell'atto di trafiggere il drago, che gli si attorce ai piedi secondo la formula iconografica propria al San Michele del Monte Gargano, e di là già prima del Mille diffusa lungo le vie dei pellegrini, per tutto l'Occidente.
La iterazione del tema e del tipo iconografico notata a Matera, trova persuasive motivazioni alla luce della presenza benedettina: la fiorente comunità di Sant'Eustachio, i legami con l'abbazia di Santa Maria di Pulsano, fondata da San Giovanni da Matera sul Monte Gargano, la prossimità dell'abbazia di Montescaglioso.
Ma anche più interessante è indagare quale nesso leghi insieme le figure che fanno corona alla rosa. L'ipotesi che a Matera si sia voluto rappresentare la «ruota della Fortuna», con i quattro personaggi coinvolti nell'inarrestabile moto circolare a significare l'alterna vicenda umana, è la più calzante (10).
I modelli più convincenti si riconoscono nell'ambito culturale benedettino, in particolare nelle due redazioni del tema che illustrano il ms. 189 di Montecassino (alle pagine 145 e 146).

Nonostante il bilanciato disporsi delle figure laterali - non una precipite e l'altra tesa nello sforzo di salire - nonostante l'atteggiamento di Atlante che assume la figura posta in basso - non quindi travolta dalla ruota - un residuo della definizione esteriore degli effetti della mutevole sorte è, forse, da riconoscere nell'abbigliamento che ci appare volutamente differenziato; intorno alla ruota sono infatti rappresentati: un uomo in breve tunica rimboccata alla cintura (veste consueta dell'artigiano), un'altro con tunica e guarnacca, il terzo con lunga tunica, mantello e corona perlata.
Della ingerenza benedettina nella formulazione del programma iconografico della cattedrale è forse una traccia, al di là della presenza di Sant'Eustachio (del resto protettore della città), nella «porta della piazza», dove ai lati della lunetta sporgono a tutto tondo due severe figure di monaci in preghiera (11).
La forte carica simbolica e sociale della chiesa, madre della comunità urbana e simbolo dell'universo, sembra così assumere uno spessore tangibile. Anche se in Puglia si attuano con esiti misurati, la confluenza del sacro col profano, la spontanea ingerenza della dimensione umana e sociale, costituiscono per noi gli aspetti più stimolanti e ricchi di suggestione nell'universo figurato delle cattedrali.

Nel XII secolo l'arte «crociata» lasciò in Terra d'Otranto una vivace impronta.
Il monumento chiave è costituito dalla chiesa benedettina dei SS. Niccolò e Cataldo di Lecce (1180), concordemente collegata all'architettura di ascendenza poitevina fiorita nel regno di Gerusalemme (Krönig e Wagner-Rieger in particolare). Nella prima metà del Duecento la chiesa di San Giovanni ripropone a Matera analoghe scelte culturali, sensibili nell'assetto strutturale e nella veste decorativa (12).
Se l'eco delle forme architettoniche sembra dileguarsi dopo l'esperienza materana, più durature ed estese, ma quasi sempre a meno elevato livello, furono le conseguenze che la chiesa leccese produsse nel campo della scultura. La decorazione elegante e minuta, straordinariamente omogenea anche nel livello esecutivo, allude chiaramente a partiti decorativi e a tecniche islamiche: esplicito è il riferimento a legni, stucchi, avori, agevolmente imitati nella docile pietra leccese.
L'alto potenziale decorativo venne recepito dalle maestranze salentine e fatto proprio, con più o meno limpida intelligenza, per almeno due secoli, e oltre ancora, sino a riaffiorare talvolta come remota suggestione orientaleggiante nella copiosa ornamentazione barocca.

Nel sobrio corredo scultoreo della chiesa abbaziale di Santa Maria delle Cerrate, presso Squinzano, è individuabile una fase tarda, da porre nella seconda metà del Duecento, comprendente il ciborio dell'altare maggiore e l'ariosa loggia che si addossa al lato nord. Qui, la folta serie dei capitelli, se da una parte offre ripetute conferme agl'indicati legami con il modello leccese, dall'altra rivela inoppugnabili parentele con le sculture eseguite a Matera, nella cattedrale e nel San Giovanni (13).
Vi ricorre, difatti, lo schema a crochets, d'ascendenza cistercense, con pomi penduli dall'apice delle foglie, accanto a capitelli con busti angolari o scene di lotta.
Allargando l'area d'indagine, si torna a scoprire tuttavia, che punto di riferimento costante resta la chiesa leccese. In Santa Maria d'Aurio, presso Surbo, capitelli a fogliame frastagliato o lobato, con frutti strigilati, mostrano una sorprendente somiglianza con i capitelli del medesimo tipo visti nella cattedrale di Matera.
Anche l'elegantissimo portale leccese, sia nell'assetto strutturale, sia nell'apparato scultoreo di orientamento antiplastico, incisivamente chiaroscurato su trame vegetali dal nitido intaglio, incontra un indiscutibile duraturo successo.
Anonime maestranze se ne appropriano per generazioni e generazioni, per riproporlo con lievi varianti, in virtuosistiche edizioni, in Santa Maria del Casale a Pisticci, in Santa Maria della Via a Taurisano e, ancora più tardi, al volgere del Trecento, nella chiesa francescana di Santa Caterina a Galatina, dove si adatta come trinata civetteria orientale all'organata struttura gotica dell'edificio.

258

258 Brindisi, S. Maria del Casale.

3
S. Maria del Casale presso Brindisi e gli Angioini di Taranto

La chiesa di Santa Maria del Casale, sorta presso Brindisi fra Due e Trecento, occupa un posto eminente nella storia dell'arte nella regione.
Dal cronista secentesco che lo definisce «edificio in vero maraviglioso e reale», al Toesca che lo giudica «capolavoro» dell'architettura locale del tempo; dal De Giorgi, infaticabile studioso del Salento, al Camassa, entusiasta scopritore degli affreschi che decorano l'interno, il tempio è stato per secoli oggetto di ammirazione e di lodi unanimi. Fra tutti i monumenti di cui Brindisi si adorna, esso ha inoltre il lodevolissimo pregio di essere giunto a noi pressoché integro e nell'architettura, quasi invariata rispetto alla stesura primitiva, e nella decorazione a fresco, in buona parte tornata alla luce.
Le più antiche notizie sul monumento risalgono all'opera dello storico locale Moricino («Antiquità e vicissitudini della città di Brindisi dalle di lei origini sino all'anno 1604») (1), utilizzata con scrupolosa e larga fedeltà dal Padre Carmelitano Andrea Della Monaca per la sua «Memoria historica» (2).
Dal Della Monaca riportiamo il brano - senza sosta citato da coloro che si sono interessati al monumento - concernente la fondazione della chiesa: «Haveva il Rè due anni prima cominciato à fabricare in Brindisi il gran Tempio di S. Paolo, e in quest'anno, *cioè nel mille trè cento, e venti due* fù ridotto all'ultima perfettione...». E subito dopo: «Emuli del Re [Roberto] in honorare la Città d'un altro Tempio simile, furo il Principe di Taranto Filippo, fratello di esso Re, e la moglie di Lui Caterina figlia di Balduino Conte di Fiandra, e Imperatore di Costantinopoli, per la quale anch'egli s'intitolava Imperator di Costantinopoli. Questi Prencipi, tornati da Grecia in Brindisi edificaro in onore della Vergine Madre di Dio il nobilissimo Tempio di Santa Maria del Casale, ... edificio in vero maraviglioso, e Reale fuora della Città poco più di un miglio sopra il destro corno del Porto» (3).
È evidente come il Della Monaca non si pronunci circa l'anno di costruzione del tempio: tutta la letteratura successiva ha tuttavia interpretato come un implicito riferimento alla contemporaneità delle due chiese il fatto che S. Maria del Casale sia ricordata immediatamente dopo S. Paolo.
A proposito della costruzione della chiesa di S. Maria del Casale, la «memoria historica» precisa: «Eravi all'hora una picciola Cappella con l'imagine di nostra Signora, per mezzo della quale si compiaceva Iddio mostrar molti miracoli, la fama de' quali mosse quei pietosi Signori [Filippo e Caterina] di edificarvi un Tempio che racchiudesse la picciola Cappella nel mezzo, circondandola per maggior riverenza d'una grossa rete di ferro, benché oggi sia stata tolta l'Imagine con tutto il muro in cui era dipinta, e portata all'Altare maggiore per darli luogo più nobile e più adorno».
E ancora: «...Fu data dal principio da quei devoti Signori la giurisdizione di questa lor Chiesa a l'Arcivescovi Brundusini, i quali continuamente, fin'a tempi nostri l'han posseduta, e possedono. E' hoggi servita da' Padri Riformati di San Francesco, che vi hanno un nobilissimo Monasterio...» (4).
La tradizione e la letteratura locale attingono invariabilmente a queste notizie, seguite del resto anche dai pochi storici dell'arte che più o meno fuggevolmente hanno menzionato il monumento (5).
Nessuno ha mai messo in dubbio sinora che fondatori della chiesa furono i principi di Taranto: il Padre Da Lama, minore osservante riformista, parla addirittura della fondazione della chiesa come soluzione del voto fatto dai principi Filippo e Caterina alla Vergine del Casale per avere un figlio.
Qualche divario esiste invece circa la data di fondazione: soltanto Giovanni Guerrieri (6) respinge la datazione tradizionale sulla scorta di prove irrefutabili: egli si vale infatti dei documenti dell'Archivio Vatica-

no relativi al processo contro i Cavalieri Templari del Regno di Sicilia, che ebbe luogo il 15 maggio del 1310 a Brindisi, nella chiesa, appunto, di S. Maria del Casale.
Circa l'esistenza della «picciola cappella» primitiva non abbiamo sinora rintracciato prove documentarie; ce ne rimanda il ricordo soltanto la trama di una gentile leggenda francescana (7).
Di una chiesa, invece, dedicata a S. Maria, individuata sotto il toponimo «del Casale», le menzioni divengono frequenti a partire dalla soglia del Trecento.
Da un documento angioino, del 1300 circa, si apprende che Andrea Pandone (dal 1296 vescovo di Brindisi) fu molto favorito da re Carlo II «dal quale ebbe pure graziosamente *un territorio presso la chiesa di S. Maria del Casale*» (8).
Ancora nel 1306 Tomaso Pisconerio, portulano di Brindisi, per ordine del re Carlo, in cambio di altri possedimenti, cede «*quendam ortum suum* coniuntum ecclesie S.Joannis *prope ecclesiam S.Mariae de Casali ... Brundusino archiepiscopo pro facienda curti...*» (9).
Fu dunque, riteniamo, al declinare del Duecento e prima del 1310 (anno del processo celebrato contro i Templari) che sorse S. Maria del Casale (10).
Lo conferma, peraltro, in maniera luminosa il rescritto del 7 luglio 1311, con il quale Clemente V concede un anno e una quarantena di indulgenze «omnibus vere paenitentibus et confessis, qui *ad ecclesiam S.Mariae de Casali Brundusini in die dedicationis ipsius ecclesiae*, devotionis causa annuatim accesserint» (11).
Inoltre, annessa alla chiesa era stata costruita tra il 1300 e il 1306 la residenza «estiva» dei vescovi brindisini, molto probabilmente coeva alla chiesa stessa.
Nessun documento, invece, offre il più labile spunto utile a ricostruire le vicende della erezione del tempio o la cronologia degli affreschi principali: è chiara soltanto la datazione della decorazione della cappella imperiale (1319) e della cappella del conte di Cefalonia (1362).

Il monumento si impone per l'eleganza delle linee architettoniche e per la tenue cromia delle cortine murarie, tessute in pietra arenaria grigia e dorata. La slanciata fronte a capanna, scompartita in cinque campate da snelle pseudo lesene modanate, si arricchisce di una finestra archiacuta finemente scorniciata e di un singolare protiro pensile, che accoglie l'unico portale.
Secondo moduli accolti e diffusi in ambito francescano, la chiesa ha sviluppo longitudinale a una sola navata, con transetto accentuato e profondo presbiterio rettangolare. Sulle pareti vastissime si assiepano gli affreschi, sì che il colore domina incontrastato anche all'interno. La lunga aula coperta a tetto, dopo l'intersezione del braccio trasversale, sfocia nel presbiterio voltato a crociera. Qui gli ampi archi che saldano alla nave il transetto o incorniciano il presbiterio riprendono nel motivo a fasce alterne rosse e bianche la bicromia dell'esterno, mentre i nitidi profili degli archivolti ogivali e delle costolonature, le esili colonne, contribuiscono ad accentuare il carattere gotico dell'architettura.
Risalta quindi con chiarezza come in tutta la fabbrica la funzione ornamentale sia affidata totalmente al colore; manca cioè, o interviene in misura irrilevante la decorazione scultorea.
All'esterno il caldo e gradevole effetto cromatico è ottenuto mediante l'accostamento dell'arenaria grigia e dorata che si articola sul piano di facciata in fantasiose e sempre varie composizioni a fondo geometrico, mentre corre in pacate balze alterne intorno all'edificio, cingendo il fianco destro per intero e il sinistro solo nella parte alta. I costruttori, cioè, accentuarono il pregio della facciata e attenuarono gli effetti cromatici specialmente a nord.
Se la suggestione dell'Oriente governa l'insieme di questo monumento singolare e prezioso, i singoli elementi rientrano in un repertorio assai noto in area italiana. I motivi a fasce ed angoli ricorrenti sono infatti comuni nelle Romagne, in Emilia, nelle Marche, in Toscana, in Sicilia. A Brindisi il gusto per la bicromia accomuna monumenti diversi, come il Monastero di S. Benedetto (XI-XII secolo), la chiesa domenicana del Crocifisso e il cosiddetto portico dei Templari, fra loro affini anche nelle parti scultoree (seconda metà del XIII secolo) (12).
All'effetto cromatico che il tempo ha reso morbido e fuso, al Casale si accompagnano lievi e insistite notazioni chiaroscurali: le distese superfici che chiudono il terso volume della chiesa appaiono lucidamente segnate da linee vibranti ritmate senza interruzione.
Il protiro, che aggettando movimenta il disteso piano di facciata, si lega ad esso armoniosamente per la rispondenza formale e per le cornici decorative. Nell'ombra densa proiettata dal «baldacchino» sembra affondare il portale, sobrio entro il tessuto di cornici che tagliano in alto la lunetta architravata e disegnano ai lati esili nicchie. Assente la scultura, il portale era impreziosito dal colore degli affreschi, ornamentazione che faceva di esso un esempio isolato, espressione di una decisa volontà di stile, ispirata a modelli certamente allogeni.
A completare la trama storica contemporanea non vanno trascurate le mire espansionistiche degli Angioini di Napoli in Oriente e il ruolo importante svolto in tal senso da Filippo di Taranto, anche grazie a un'avveduta politica matrimoniale; re Roberto ebbe rapporti diplomatici con i re cristiani della Georgia e ripetutamente con i re di Cilicia; Giovanna, figlia di Filippo di Taranto, andò sposa a Ochin, reggente del regno armeno (13). In pari tempo solidi legami garanti-

vano le relazioni commerciali tra le città costiere della Puglia e la Piccola Armenia (14).
Per la evidente parentela di S. Maria del Casale con altre chiese fra loro prossime cronologicamente e topograficamente, ci sembra plausibile ipotizzare l'attività nel principato di Taranto di una omogenea maestranza, oscillante culturalmente fra una misurata assimilazione di forme gotiche angioine, in questo caso mediate dagli ordini mendicanti (si veda la ricorrente soluzione del coro piatto voltato a crociera innestato a un'aula ariosa coperta a tetto) e un sobrio gusto ornamentale d'ascendenza orientale, volto ad arricchire la tersa architettura con calligrafiche esili trame (15).
L'eleganza che ne deriva, se da un lato si collega a esperienze operanti in Terra d'Otranto già in età normanna (ci riferiamo alla chiesa di S. Maria delle Cerrete, presso Squinzano, e ai SS. Nicolò e Cataldo di Lecce) sulla linea cioè delle relazioni con la Sicilia islamica e con l'Oriente latino, dall'altro ci sembra denunciare un rinnovato contatto con modelli ancora orientali, questa volta armeni e georgiani (16).
Quanto alle ipotizzate maestranze «tarantine», mancano per ora conferme documentarie.
Le innegabili contiguità culturali della chiesa brindisina del Casale con S. Maria della Lizza ad Alezio o la cattedrale di Castro e le somiglianze, più tenui ma significative con l'Assunta di Castellaneta, il S. Domenico e S. Maria della Giustizia a Taranto e, infine, con le più tarde chiese di Soleto (S. Stefano) e di Galatina (S. Caterina), parrebbero tuttavia confortare la nostra proposta.
Capolavoro indiscusso del gruppo resta la chiesa di Brindisi, che probabilmente cela la chiave del suggestivo problema.

259

259 Brindisi, S. Maria del Casale: particolare dell'Albero della Croce.

S. Maria del Casale rientra nel novero delle chiese pugliesi che – così come è più estesamente attestato nei santuari rupestri – presentano le pareti completamente affrescate. Salvo alcuni casi (abside e retrofacciata) gli affreschi hanno carattere prevalentemente votivo, mancano perciò di un ordine precostituito e si assiepano liberamente a diversi livelli. La disposizione occasionale si spiega con la vasta diffusione della devozione alla Madonna del Casale, la cui chiesa fu pertanto a lungo meta di pellegrini. Tra i più devoti, i membri della casa d'Angiò, le cui insegne appaiono ripetute nei pannelli commemorativi.
Di particolare importanza e spicco sono due grandi raffigurazioni: un *Giudizio Universale* sulla controfacciata e un *Albero della Croce* sulla parete sinistra.
Il grande *Giudizio Universale* si articola in quattro ampie fasce orizzontali delle quali le due inferiori interrotte dal vano della porta. Nell'insieme e nell'articolarsi delle singole scene il più vicino modello è il *Giudizio* del Duomo di Torcello (secolo XII); non mancano però strette analogie anche con la pittura slava. Al sommo, la *Deesis*, con Cristo in trono, Maria e il Battista che impetrano pietà per i peccatori, gli Apostoli che con il Cristo giudicano, e Angeli dietro i loro seggi. Nella seconda fascia, l'Etimasia, la preparazione cioè del trono con i protoparenti prostrati che pregano per la loro discendenza, mentre due angeli svolgono il «volumen» stellato e altri due dan fiato alle trombe e i morti risorgono, restituiti dalla terra e dal mare. Nella terza fascia compaiono da un lato gli eletti in quattro gruppi, e, al disotto nel registro più basso, il Paradiso con i tre Patriarchi che tengono in grembo i giusti; dall'altro lato, sotto la elegante scena della Psicostasia, o pesa delle anime, appare un animato fiammeggiante Inferno, con le varie categorie di dannati.
In basso, sull'architrave del portale, l'autore dell'imponente composizione, RINALDUS DE TARENTO, lasciò la sua firma (17).
Di lui è certamente la concezione dell'insieme, così come il disegno; quanto all'esecuzione, data la vastità dell'opera, egli si è senza dubbio avvalso di collaboratori. La notata fedeltà al modello lagunare non ha pe-

rò impedito al maestro tarentino di mostrare un proprio gusto personale, nell'allargamento dei ritmi, ad esempio, e nella creazione di altri, nuovi, come quello delle aureole, la cui monotonia è riscattata almeno in parte dalle alucce divaricate degli angeli, e dalla varietà cromatica delle zone del fondo. Altra variazione dal modello è la decorazione fitta e minuta distesa nel pavimento, nei seggi, nelle stoffe, a rombi, perline, fiori stilizzati.

Il linguaggio del pittore meridionale è libero rispetto al teso linearismo e alla luce vitrea di Torcello: il disegno è largo ed espanso, il colore chiaro in ampie campiture, la luce ricca di tenui effetti. Gli autorevoli modelli sembrano superati nella freschezza del ridente giardino del Paradiso.

Tutto ciò dimostra che Rinaldo non soltanto rinsangua il linguaggio bizantino con la scelta di modelli più aggiornati, quali, ad esempio, affreschi dell'altra costa adriatica (18); ma accoglie anche apporti occidentali, specialmente toscani (19).

Pur restando fondamentalmente legato a modelli aulici, Rinaldo mostra di saper vivificare il proprio linguaggio con un interesse al dato di natura e una sia ancor vaga sensibilizzazione a modi italiani. In questa complessa temperie egli si muove con sensibilità e una certa versatilità; resta fermo in ogni modo che la sua cultura si precisa con chiarezza in area «adriatica».

Quanto ai collaboratori dei quali si è detto, si potrebbe pensare, ma a livello non più che di ipotesi, alla presenza, tra gli altri, dell'altro maestro tarentino, Giovanni, chiamato nel 1305 a dipingere nella basilica di San Nicola a Bari (20).

Dell'incontro e della collaborazione di due maestri, (uno dei quali prossimo a Rinaldo) si può parlare a proposito dell'*Albero della Croce*, affrescato sulla parete sinistra della chiesa (21).

I freschi accordi di colore e la profusione degli ornati rivelano il repertorio e il gusto di un miniatore. Una larga fascia a rombi allineati, adorni di stilizzati racemi, limita in alto la scena, mutila invece nella parte inferiore a partire dalle caviglie del Cristo; a destra e a sinistra corrono verticalmente due eleganti bordure a morbidi girali con pigne e fogliame. Lungo questa preziosa cornice si accampano gli stemmi araldici, fra i quali non manca l'insegna angioina - a gigli gialli in campo azzurro e banda bianca - a segnare la particolare devozione di quella casa per la Vergine del Casale. A destra e a sinistra si sviluppano ancora verticalmente due fasce a medaglioni finemente intrecciati, che accolgono - sei per parte - le figure degli Apostoli a mezzo busto.

In questa cornice elaborata e preziosa si dispiega l'Albero della Croce (o *Albero della Vita*) col candore dei rami e dei frutti campiti sul fondo di un trasparente azzurro. La scena è conforme ai precetti di S. Bonaventura, dalle cui Meditazioni sulla Passione di Cristo sono tratte le iscrizioni. Sull'asse della composizione si staglia il Cristo con le braccia divergenti a V, parallele ai rami; in cima all'albero nidifica il pellicano simbolico. In luogo dei rami si flettono dodici bianchi cartigli fra i quali pendono, a mo' di frutti, cerchi inscritti, che hanno vivo risalto nell'intrico ininterrotto di verdi girali, di pigne rosse, di fiori minuti. Le iscrizioni dei cartigli esaltano la Nativitas Christi, la Passio e la Glorificatio Christi; i pomi elencano le perfezioni del Redentore (22).

Tra l'Albero e le due cornici laterali a medaglioni, si inseriscono altre sei figure, tre per parte: in basso la Vergine e Giovanni, nella Deésis tradizionale; procedendo verso l'alto, due angeli perfettamente simmetrici, diversi solo per l'inversione dei colori della tunica e del pallio, e due Santi con cartiglio: un profeta (forse Elia) a sinistra e un Santo diacono a destra.

Il *Cristo*, rappresentato nell'abbandono della morte, per alcuni elementi rimanda a un modello giottesco: e, in particolare, alla *croce* del tempio malatestiano. Spunto, riteniamo, per una cronologia.

Il *Crocifisso* di Rimini - collocato fra Assisi e Padova, immediato precedente, anzi, della croce padovana - è, com'è noto, «il prototipo di tutti i *Crocifissi* riminesi: ripetuto dai maestri di quella scuola lungo tutto il secolo, fino all'esaurimento (ed oltre) di ogni energia autoctona» (23).

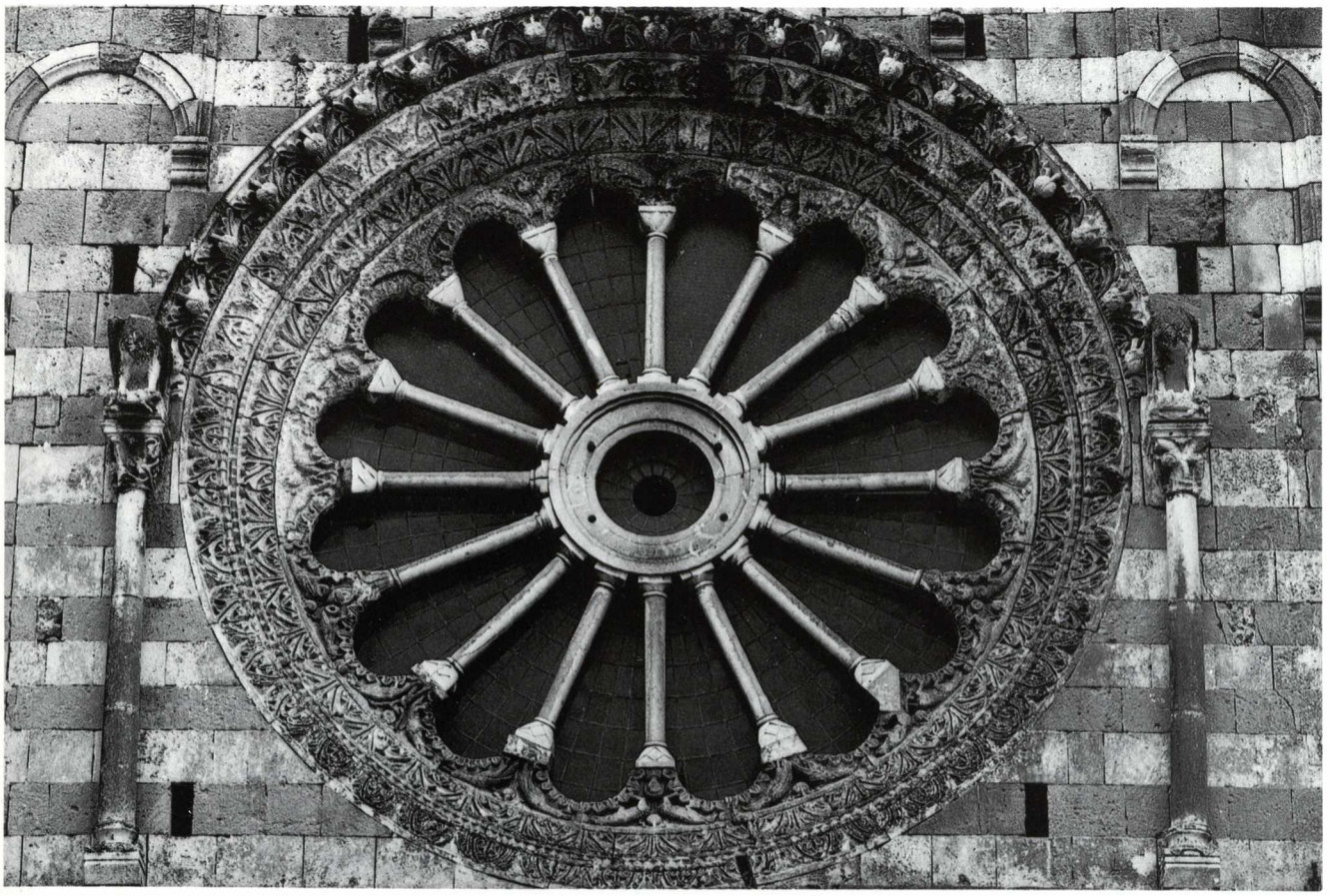
Ma l'influsso di Giotto non passò nel linguaggio riminese che a partire dalla fine del secondo decennio del secolo (24), innestandosi sulla tradizione bizantineggiante tenuta viva dalla pittura di cavalletto e dalla miniatura.

Una ragionevole datazione dell'affresco brindisino non può quindi non partire da questo termine.

Nell'opera pugliese l'apprendimento giottesco-riminese si vela e irrigidisce: una strana secchezza sembra infatti bloccare la figura in una sigla inerte; con il torace piuttosto ampio contrastano le braccia lunghissime, sottili e legnose, e la testa minuscola, chiusa nel nimbo crocigero. Con le «novità» giottesche segnalate convivono i manierismi consueti: si osservi il torace e l'addome solcati dalle rigorose scomposizioni e dalle lumeggiature, il volto pietrificato nella formula bizantina.

Più disinvolto e coerente è il linguaggio con cui sono espresse le altre figure, fra le quali rivelano particolare finezza di esecuzione il *Profeta* e l'*Angelo* dipinti a sinistra.

Per il primo (purtroppo rovinato in vaste zone) è agevole cogliere il nesso con i Patriarchi del *Giudizio* - specialmente con Abramo -: ma il segno più leggero e fluido, il colore più fuso e accordato su toni chiarissimi, con effetti addirittura di trasparenza nella tunica leggera; il compatto modellato reso mediante un



260

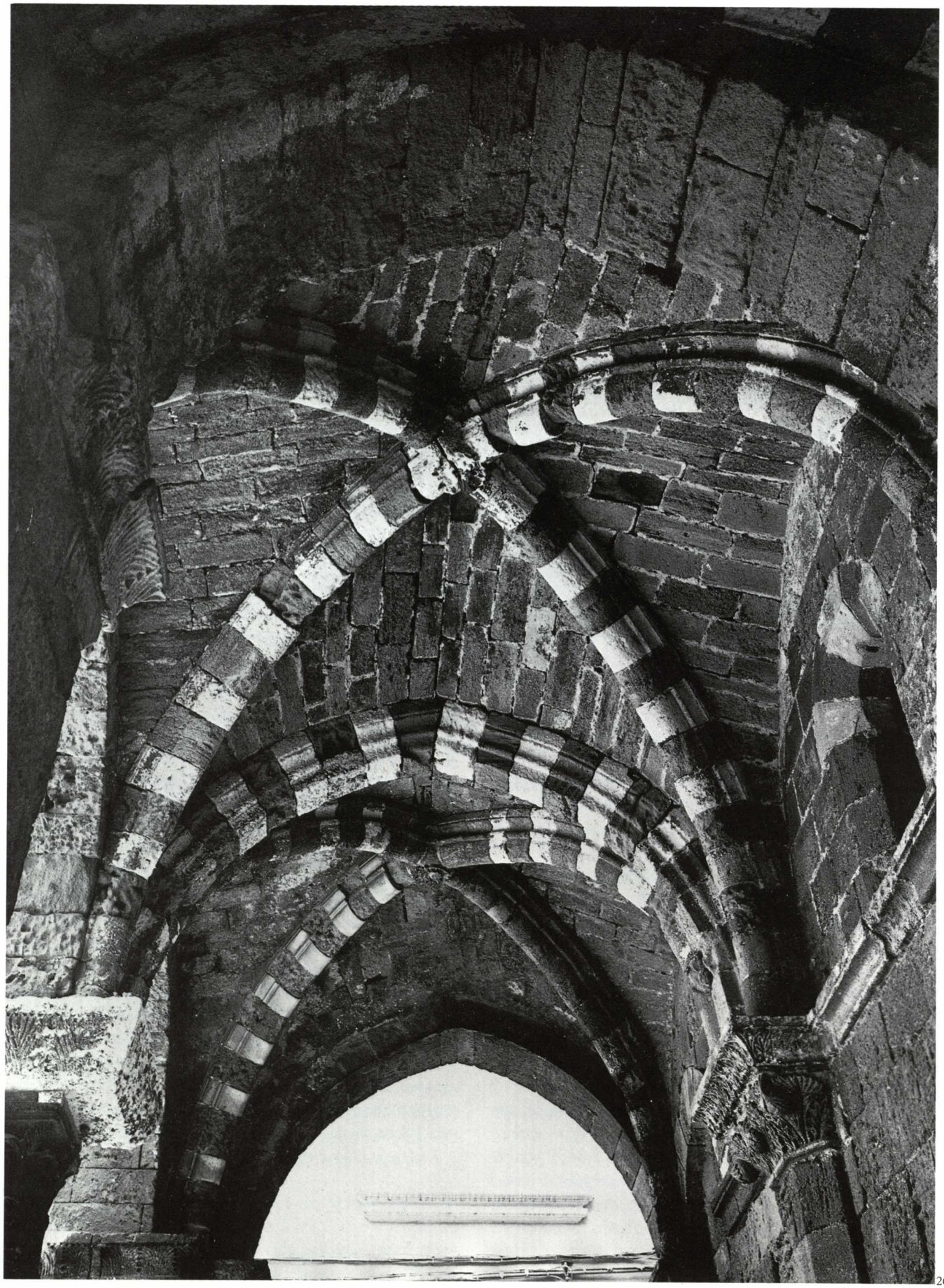
260 Brindisi, chiesa del Crocifisso: rosone di facciata.

delicato trapasso di piani e un minuto pennelleggiare, avvertono circa la diversa paternità dei due affreschi. La cultura prevalentemente italiana del pittore del Cristo e soprattutto il notato apprendimento giottesco, valgono secondo noi, a ritardare di almeno un ventennio l'Albero della Croce rispetto al Giudizio (25).

Conviene porre l'accento sull'importanza che durante il periodo angioino dovè avere Taranto come centro di attività artistica.
La presenza nello stesso giro di anni, fra il Due e il Trecento, di due pittori, Rinaldo e Giovanni da Taranto, che si può supporre vicini alla corte, e quanto possiamo ricostruire della loro cultura, incoraggiano a pensare a una corrente pittorica - fiorente soprattutto negli anni del principe Filippo (1294-1331) e della moglie Caterina, imperatrice di Costantinopoli († 1346) - tributaria della tradizione bizantina e insieme informata dei più recenti fatti napoletani.
Fra gli altri centri è Brindisi a serbare le tracce più cospicue della produzione architettonica e pittorica definibile come «tarantina». Segue Matera, cui si collega l'area di Altamura e Gravina, ma è certo che un'indagine allargata porterà alla individuazione di tracce più estese.

Se non ci sono dubbi sulla figura di Rinaldo, che nella chiesa brindisina di S. Maria del Casale lasciò, nel *Giudizio Universale*, il suo capolavoro, resta tuttora sfuggente l'identificazione dell'opera di Giovanni. Non si può dimostrare, infatti, che gli appartengano gli affreschi superstiti nell'absidiola destra della basilica di S. Nicola in Bari, dove si sa che egli operò nel 1304. Le recenti allettanti proposte attributive del Bologna danno spessore a un interessante maestro, cui potrebbero essere riferite anche opere pugliesi come, ad esempio, parte della decorazione superstite nell'oratorio di S. Anna, ancora a Brindisi (26).
Modi assimilabili a quelli di Rinaldo e del presunto Giovanni possono riconoscersi in opere di buon livello altrove, come a Matera la *Madonna del latte* e il *S. Donato* in S. Lucia alle Malve o il *Santo Monaco* nella chiesa rupestre di S. Giovanni in Monterone; o nell'area di Altamura, come la *Deesis* della cripta di Jesce e quella in S. Angelo.

Nella pagina successiva:
261 Brindisi, portico dei Templari.



261

4
Scultori e pittori della prima età angioina I tesori delle cattedrali

Continuità fra età sveva e proto-angioina

Come schegge superstiti di un immane naufragio nel Museo Civico di Lucera sono approdate opere frammentarie di straordinaria varietà e spessore culturale. Abbiamo via via ricordato porcellane cinesi, avori, vetri e ceramiche islamiche, teste-ritratto d'ambito svevo. Vi è anche un leone stiloforo in marmo, dall'aspetto mansueto, tra i più rari in Puglia per l'assunzione del modello antico in termini di sciolta naturalezza.
Alla ricerca delle «Antikenimitationen» lo notò il Wentzel, che ne colse le indubbie somiglianze con i prodotti cosmateschi (v. in particolare uno dei leoni posti a reggere un sarcofaco strigilato in S. Giovanni in Laterano a Roma) e lo convogliò nello sterminato alveo della produzione romana, sulla linea di una interpretazione estensiva del ruolo dei Cosmati nell'intera area meridionale, non solo nel campo dell'intarsio marmoreo, ma anche in quello della scultura (1).
Nulla esclude che nel fervore di scambi e nella circolazione di artigiani che caratterizzò il mezzogiorno in tutta l'età sveva e angioina marmorari romani siano stati coinvolti in imprese pugliesi, e che uno di loro abbia scolpito il nostro leone.
Ma è forse possibile oggi sostenere che accanto alle maestranze romane e siculo campane, anche maestranze pugliesi furono esperte nella tecnica dell'intarsio marmoreo, di là dall'ambito della corte.
Il pulpito di Trani (distrutto nel Settecento) doveva essere l'esemplare più prezioso, fra altri prossimi nell'impianto e nella decorazione all'arredo ecclesiale conservato in Campania. Come ci informa una descrizione settecentesca esso aveva intarsi di marmi policromi e un uomo avvinghiato da serpenti era sotto gli artigli di un'aquila di straordinaria fattura (2).
Possono significare la prova di opere analoghe la figura avvolta da serpenti (come si conserva a Sessa Aurunca) che è murata in una via di Castellaneta, e i plutei frammentari della cattedrale di Troia ornati con fasce stellate policrome, avvolte in meandri o secondo orditi geometrici, simili a quelli intessuti dai marmorari Pellegrino e Taddeo sul pergamo di Sessa Aurunca o da Nicola di Bartolomeo su quello di Ravello. Possono anche indicare, ed è l'ipotesi più immediata, l'attività di *magistri* provenienti dalla Campania: non abbiamo forse già ricordato la recinzione presbiteriale firmata da maestro Pellegrino da Salerno, nella cattedrale di Bari, o la commissione di opere da parte di Carlo I d'Angiò a maestri provenienti da Sessa?
Ma vorremmo a questo punto chiederci se l'aver voluto Nicola di Bartolomeo da Foggia fregiarsi della qualifica di *marmorarius* sull'opera somma eseguita per la cattedrale di Ravello non voglia indicare la sua specifica esperienza nell'intarsio marmoreo.
Dal florido ceppo foggiano nasce Nicola di Bartolomeo, formatosi negli anni di Federico, ma noto soprattutto per le opere di età angioina (3).
Nel 1272 egli esegue per Nicola Rufolo, tesoriere e banchiere di Carlo d'Angiò, il celebre pulpito della cattedrale di Ravello: EGO. MAGISTER. NICOLAUS. DE. BARTHOLOMEO. DE. FOGIA. MARMORARIUS. HOC. OPUS. FECI (4).
Durante il 1274 risulta impegnato insieme con «magister de Petro de Challis» nel cantiere angioino di Lucera.
Da qui re Carlo lo fa chiamare nel cantiere cistercense di S. Maria di Realvalle «quod magister Nicolaus de Fogia incisor lapidum pro opere [...] monasterii Sckifati satis necessarius et utilis reputatur».
Questi i dati certi: pochi, ma sufficienti per dare spessore a una ricca personalità di scultore, le cui radici affondano nel fertile terreno della cultura federiciana. La sua estrazione foggiana è indubitabile.
Di difficile verifica è la parte che egli ebbe nel cantiere della nativa cattedrale, plausibilmente diretto dal *pro-*

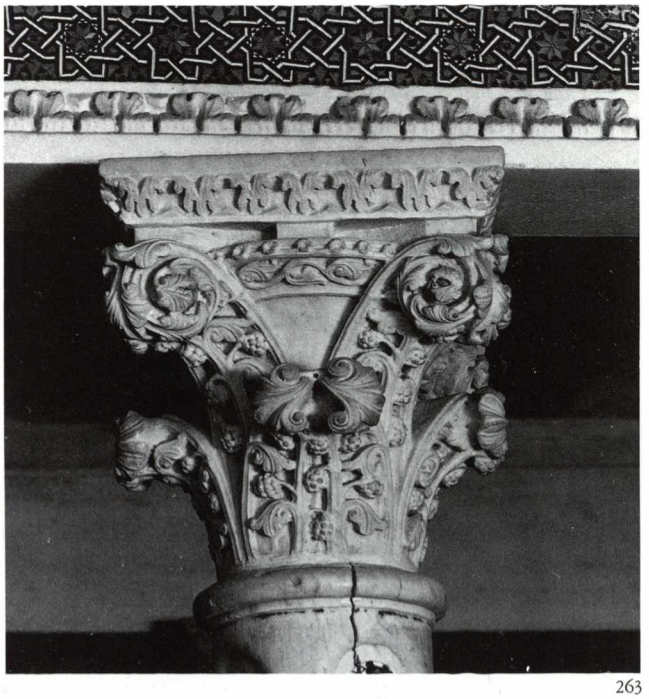
tomagister Bartolomeo. Com'è largamente noto a Nicola la critica attribuisce i capitelli della cripta, in verità straordinariamente rispondenti al repertorio adottato più tardi nell'opera di Ravello.
Ma a noi interessa, in questo come in altri casi, non tanto la ricerca ostinata di una autografia, quanto la individuazione di un clima culturale, di una particolare esperienza evidentemente condivisa da più *magistri*.
Vista così, la partecipazione agli avvenimenti che maturavano a Foggia negli straordinari anni venti-trenta del secolo appare limpida, e per questa via si chiarisce che il legame con Bartolomeo non è solo di sangue, ma anche e soprattutto di solidarietà culturale.
Il pulpito di Ravello, giustamente famoso, si mostra come l'opera di un artista interamente formato, della generazione che prese parte attiva ad eventi modificanti e innovatori come quelli maturati nella sfera federiciana. A riprova di tal legame può essere assunto il rapporto da tempo ravvisato da alcuni con l'opera di Nicola Pisano.
La critica, dopo aver posto correttamente il problema dell'ascendenza pugliese del maestro, si è volta a indicare i punti di contatto: con il cornicione di Foggia (Bottari), con la testa femminile della notissima mensola della cattedrale di Ruvo (Bologna), con l'altra del castello di Lagopesole (Mellini) (5).
La rovina subita dalla fortezza di Lucera non consente di verificare quale opera vi svolse Nicola di Bartolomeo: ma un capitello frammentario, ora nel Museo della città, può essere accolto come reliquia della decorazione scultorea con cui egli arricchì le costruzioni volute dall'angioino. L'alta qualità del pezzo dà la pregnanza di un giudizio all'appellativo che il re usa nei suoi confronti: *magister Nicolaus de Fogia incisor lapidum*; in effetto il tenore del documento di Carlo d'Angiò sembra lasciar trasparire il prestigio di cui Nicola godeva a corte. Intimamente aderente alla produzione federiciana (v. la decorazione scultorea in Castel Maniace di Siracusa, Capua, Castel del Monte, Lagopesole) il capitello frammentario di Lucera è una elegantissima fiorita versione del capitello gotico a crochets, diffuso in ambito cistercense.
Per i tralci rigogliosi con foglie lobate, terminanti in frutti o boccioli voluminosi, il pezzo di Lucera trova il più immediato confronto nel pulpito di Ravello (6).
Mentre sollecitava il completamento degli estesi lavori alla fortezza di Lucera, nel 1274 Carlo d'Angiò fondava simultaneamente due abbazie, S. Maria di Realvalle presso Scafati e S. Maria della Vittoria presso Scurcola, che volle popolare con monaci cistercensi, fatti venire a sue spese dalla Francia.
Affidò le costruzioni a due architetti francesi, forse della stessa famiglia, Enrico e Gualtiero de Assona.
La dimestichezza con i maestri francesi chiamati nei cantieri svevi e angioini, senza tralasciare l'importanza del tirocinio nella prestigiosa bottega foggiana, spiega largamente i caratteri oltremontani sui quali la critica più avvertita ha fermato l'attenzione, sottolineando alcune parti, le più vive, del pulpito ravellese: le testine ridenti sotto il lettorino, nelle quali affiora l'eco di esperienze trascorrenti dalle maschere di

262 Lucera, Museo Civico Fiorelli: leone stiloforo.
263 Ravello, duomo: capitello del pulpito di Nicola da Foggia.
264 Lagopesole, mensola.
265 Lucera, Museo Civico Fiorelli: capitello frammentario.

262

Reims alle sculture di Castel del Monte, ai beati del Giudizio Universale di Bamberg; i due ritrattini di profilo sull'arco trilobo, efficacemente accostabili a preziosi modelli desunti da gemme (v., ad esempio, il cammeo con due testine-ritratto a Vienna) o l'aquila superba, anch'essa comparabile all'emblema federiciano finemente iterato nella glittica; il busto femminile, infine, certamente un ritratto, che sboccia come turgido frutto sul vitalissimo tronco della cultura sveva.
Quanto al rapporto da più parti sostenuto fra Nicola da Foggia e Nicola Pisano, dal confronto delle loro opere si può ricavare che essi ebbero il fortunato esordio nel clima fervidissimo della corte federiciana, probabilmente incontrandosi, ma poi maturarono le successive esperienze seguendo itinerari diversi e indipendenti (7).
A commento dell'ambone di Ravello, il Bologna afferma su questo punto: «[esso] deve essere... giudicato il frutto della prosecuzione e dello svolgimento culturale in età ormai angioina, di conoscenze acquisite e maturate ben prima, in età ancora sveva, e con ogni probabilità sotto l'ascendente di una verosimile fase originaria di Nicola Pisano risalente a prima del suo passaggio dalla Puglia in Toscana» (8).

Melchiorre da Montalbano, architetto e scultore, lasciò la sua firma su due opere divaricate nel tempo e non omogenee stilisticamente. La prima, la cattedrale di Rapolla, è un'opera giuntaci frammentaria, le cui parti superstiti testimoniano l'accoglimento di una cultura fondamentalmente gotica.
L'iscrizione sul portale (... CLERICUS ANGLONIS ALBANO MONTE NUTRITUS / MELCHIOR EST FABER OPERIS LAUDABILIS HUJUS) informa della data della costruzione (1253) nonché della provenienza e della residenza di Melchiorre.
Il debole rilievo, di evidente ascendenza classicheggiante, che adorna l'architrave del portale, tradisce la formazione meridionale del maestro; nell'insieme, per il taglio, le proporzioni e il profilo delle forti modanature, il portale trova riscontri persuasivi nelle porte di Castel del Monte, così come i capitelli a foglie uncinate partecipano direttamente dei modi cistercensi. Secondo il Bertaux la fase iniziale della attività di Melchiorre poté svolgersi nei cantieri federiciani, appunto tra Castel del Monte e Lagopesole (9).
In origine, all'interno della cattedrale di Rapolla i pilastri a fascio, coronati da capitelli rivestiti da un'arida vegetazione, dovevano sostenere volte costolonate: l'eco di forme cistercensi avvertibile nelle sobrie strutture superstiti e nello stesso portale, può rendere plausibile ma non risolutiva l'attribuzione al maestro (proposta dal Bertaux) della chiesa superiore di S. Guglielmo a Goleto, datata 1250 e svolta in eleganti forme svevo-cistercensi.


263

264

265

266

La incisiva presenza dell'ordine ancora in quegli anni in area meridionale (dall'Abruzzo giungono monaci cistercensi a insediarsi alle Tremiti nel 1237 e a S. Maria *de Monte Balneoli*, nella diocesi di Andria, nel 1258) presuppone una diffusione dei loro metodi e modi costruttivi allargata ben oltre i limiti dell'età federiciana, e non necessariamente riducibile a isolate personalità.

A distanza di un quarto di secolo, il nome di Melchiorre ricompare a Teggiano, sull'ambone della cattedrale: MAGISTER MELCHIOR ME FECIT A. MCCLXXIX V IND.; anche qui egli svolse opera di architetto, come mostra esplicitamente il portale della facciata, i cui capitelli sono identici a quelli dell'ambone e il cui profilo, con il tralcio classicheggiante scolpito sull'architrave, riportano inequivocabilmente a Rapolla.

Molto è tuttavia mutato nel bagaglio culturale del maestro: per il Bertaux egli ha dimenticato la maggior parte delle forme francesi adottate a Rapolla (imputabili forse a una maestranza di formazione cistercense operosa nello stesso cantiere) per conservare soltanto il gusto per l'arte antica; quanto alle novità, egli mostra di aver visto direttamente l'ambone di Ravello, capolavoro di Nicola di Bartolomeo da Foggia.

Indubbie appaiono certe affinità con l'opera del maestro foggiano; ma Melchiorre poté averlo incontrato anche qualche decennio addietro, negli stessi cantieri federiciani ai quali conduce con chiarezza la straordinaria Eva e il volto ridente sotto il lettorino.

Ma dall'affollato pulpito di Teggiano sembrano emergere ancora altre indicazioni, questa volta rivolte all'ambito abruzzese: al punto da suggerire, come nel caso del candelabro pasquale di Bominaco, un suo diretto intervento (10).

In un breve cortile erboso lungo il fianco della chiesa di S. Margherita, fondata nell'ultimo decennio del XII secolo a Bisceglie dalla famiglia Falcone, sono accostati tre monumenti sepolcrali recanti l'impresa araldica con falcone e stella.

Il primo, di dimensioni esigue, è dedicato a due fanciulli, come informa un'accorata iscrizione: un'altra lapide reca, con la data frammentaria - plausibilmente 1276 - il nome dello scultore, Anseramo da Trani. Particolare eleganza conferisce al minuscolo monumento l'inconsueto baldacchino ad arco inflesso, d'ascendenza veneto-dalmata, includente un amplissimo arco trilobo. L'intonazione islamica del telaio strutturale riecheggia anche nei dettagli ornamentali, ispirati, si direbbe, dalle arti minori: ad antichi bracciali tortili fanno pensare, ad esempio, le attorte ghiere degli archi terminanti in teste di animali.

Il secondo monumento, il maggiore e il più adorno, fu elevato in memoria del cavaliere Riccardo; nella breve iscrizione incisa sul lato destro dell'architrave è menzionato il maestro, Pietro Facitolo da Bari. Il sepolcro si compone di un sarcofago, con le tre facce figurate, sormontato da un baldacchino su colonne. La dovizia degli ornati, ovunque profusi, si concentra sul baldacchino, il cui timpano si apre in un elegante arco trilobato e il cui architrave è fittamente scolpito a giorno: motivi classici, islamici, bizantini, gotici vi sono disinvoltamente accostati.

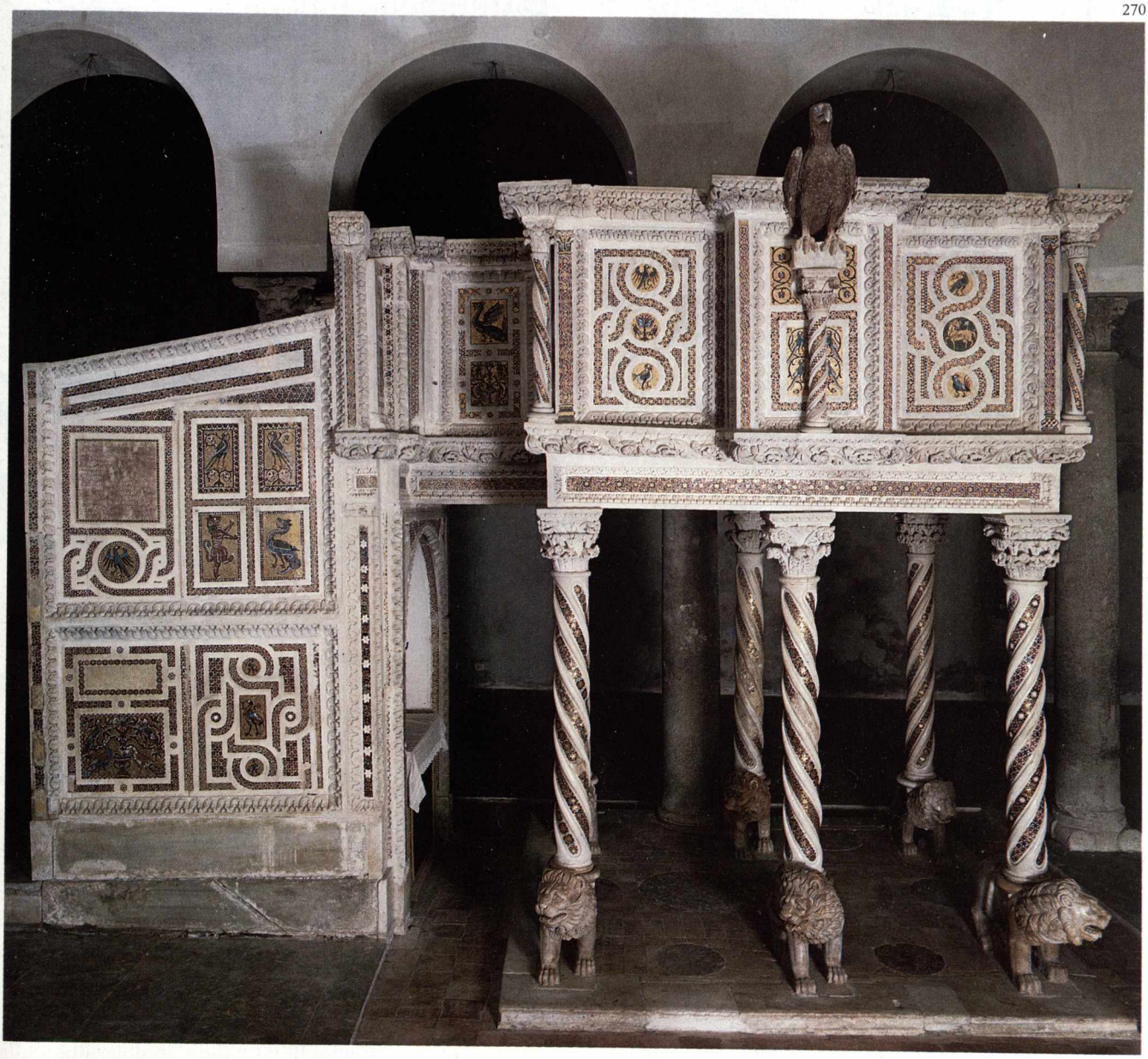
267

266 Ravello, duomo: particolare del pulpito.
267 Teggiano, chiesa matrice: particolare dell'ambone di Melchiorre da Montalbano.
Nelle pagine successive:
268/269 Ravello, duomo: particolari del pulpito.
270 Ravello, duomo: pulpito firmato da Nicola di Bartolomeo da Foggia.

La vicinanza delle opere favorisce in questo caso il confronto fra i due autori: componenti culturali e virtuosismo tecnico accomunano, infatti, Anseramo e Facitolo.
Il terzo monumento consta di un sarcofago con la figura giacente (quasi cancellata) del defunto: il nobile Basilio Falcone, ancora vivo nel 1297. A giudicare dalle tracce visibili sulla parete cui si addossa, anche questa tomba, in origine, era sormontata da un baldacchino. La decorazione ancora leggibile sulla parte superstite rimanda chiaramente a Facitolo.
Ancora a Pietro Facitolo e alla sua cerchia vanno a nostro parere attribuite opere di architettura e scultura quali l'ornatissima bifora sull'attuale facciata della cattedrale di Altamura, la finestra absidale della cattedrale di Conversano e la chiesa dell'Assunta a Castellaneta (11).
Nell'area esigua del cortile di Santa Margherita sono accostati, non casualmente, due *magistri* affini per vocazione e per scelte di linguaggio, certamente entrambi scultori «di successo». A prescindere dall'autografo lusinghiero che Anseramo lasciò a Bari, definendosi *summus sculptor*, il favore che essi incontrarono è provato dalla prestigiosa clientela. Favore e successo che qui registriamo ad indicare quale fosse uno degli indirizzi prevalenti in Terra di Bari durante la prima età angioina. Anseramo da Trani ebbe lunghissima attività: noto già negli anni di Federico (pare eseguisse per ordine dell'Imperatore il *palatium* di Orta, ora distrutto), ha lasciato opere databili sino agli ultimi decenni del secolo (12).
Al 1276 sembra appartenere (l'iscrizione mutila interrompe il computo degli anni) la tomba dei fanciulli Falcone, a Bisceglie.
Senza data è invece l'adorno portale adattato alla chiesa del S. Rosario a Terlizzi, - superstite dalla distrutta collegiata - dove la sua vena di esuberante decoratore si esercita nelle fasce a motivi vegetali (13).
Verso la fine del secolo l'instancabile maestro, ormai avanti negli anni, eseguiva uno dei cibori degli altari minori della cattedrale di Bari.
Il suo nome appare due volte su alcuni frammenti che si conservano nel castello svevo: (HANSERAMUS TRANENSIS ORIGINE SCULPSIT SCULPTURAS SUMMUS QUI SCULPTOR IN ARTE REFULSIT) e su una breve sezione di architrave con ornamenti vegetali, ove ricompare la sua firma ANSERA [...].
La datazione notevolmente tarda è suggerita dal nome del committente, l'arcivescovo Romualdo Grisone (originariamente scolpito sull'architrave) e confermata dalle cronache relative alle iniziative promosse dagli arcivescovi per la cattedrale.
Si avverte in tutte le opere fin qui presentate la circolazione di una cultura comune: dovevano essere visibili in Puglia opere fondamentali dalle quali Melchiorre, Facitolo, Anseramo potevano attingere, indipendentemente, suggerimenti di carattere strutturale

269

270



268

271

272

271 Bari, castello svevo: capitello del ciborio di Anseramo da Trani proveniente dalla cattedrale.
272 Bari, Pinacoteca Provinciale: testa proveniente dal rosone della cattedrale.
273 Canosa, area del tempio di S. Leucio: capitello.
274 Teggiano, chiesa matrice: particolare dell'ambone. Eva.
275 Ruvo, cattedrale: mensola del cornicione meridionale (calco).
276 Siena, duomo: mensola della cupola.
277 Ravello, duomo: busto femminile di Nicola da Foggia.
278 New York, Metropolitan Museum: testa incoronata.

Nelle pagine successive:
279 Troia, cattedrale: pluteo a intarsio.
280 Bisceglie, S. Margherita: tombe della famiglia Falcone.
281 Ravello, duomo: busto femminile.

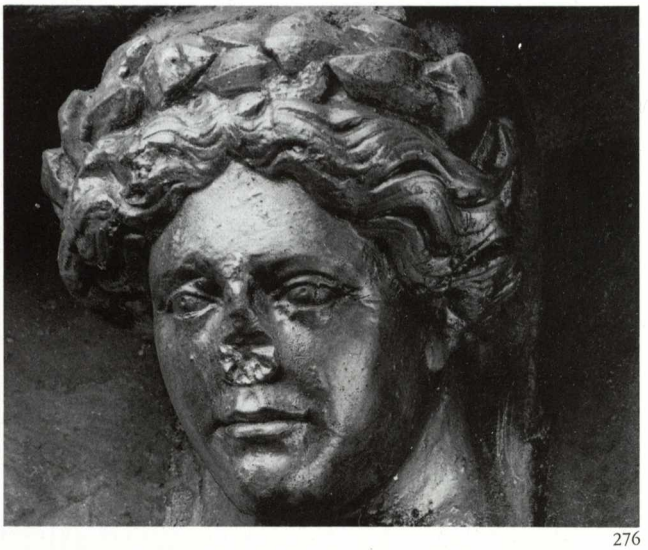
e scultoreo. Pensiamo, a mo' d'esempio, all'uso diffuso dell'arco trilobo o al gusto classico che serpeggia e si svela nelle opere dei citati *magistri*, sempre accusando una comune, anche se non immediata, ascendenza federiciana: si tratti delle innumeri testine classicheggianti - desunte forse da cammei? - che Facitolo incastona nei suoi animatissimi intrecci ornamentali, si tratti della già citata Eva di Melchiorre o delle parti figurate dell'opera ravellese di Nicola da Foggia.
Nella paternità di alcuni frammenti scultorei provenienti dalla distrutta cattedrale di Ragusa, che Fiskovic' collega da una parte ai capitelli con dragoni di Bari (ciborio di Alfano nella cattedrale) e di Bitonto (ciborio di Gualtiero), dall'altra a opere dalmate di chiara ascendenza pugliese, come il pergamo e il ciborio di Traù e il pergamo di Spalato (14), si cela secondo noi la risposta al quesito, finora sospeso, del passaggio di modelli strutturali e ornamentali dalla Puglia alla Dalmazia.
La somiglianza stupefacente con ornati del monumento funebre firmato da Pietro Facitolo a Bisceglie, secondo noi consente di indicare in questo maestro l'autore del manufatto disperso di Ragusa (forse un ciborio), e probabilmente il tramite che portò in Dalmazia i modelli più tardi assunti e diffusi dal maestro *Maurus* e da altri (15).

L'arcivescovo Romualdo Grisone, uscito da una nobile famiglia di origine ravellese, come attestano fonti documentarie e cronache, negli anni in cui occupò la cattedra di Bari (dal 1280 al 1309) *cooperuit Ecclesiam totam de novo; omnia ornamenta ipsius ecclesiae quampulchra suo tempore fecit*; e ancora: *fecit fieri intus in ipsa Ecclesia altaria duo cum duobus ciboreis marmoreis* (16). Il folto elenco delle iniziative di Romoaldo a favore della cattedrale si riferisce alla fase conclusiva dell'esteso restauro della fabbrica, seguito ai danni ingenti causati nel 1267 dal crollo di uno dei campanili.
È evidente che nelle menzionate testimonianze si adombra la definizione cronologica di gran parte della decorazione scultorea che riveste la cattedrale nella parte superiore, facciata occidentale inclusa. Poiché il 4 ottobre 1292 si procedette alla consacrazione solenne, c'è ragione per supporre che in tale data fossero condotte a termine, forse, tutte le opere promosse da Romoaldo, certo quelle relative all'arredo interno, i due cibori, cioè.
Intorno alla gran rosa della facciata, giuntaci priva della raggiera, sporgono con inconsueto aggetto mostri e creature fantastiche. I frammenti ora nella Pinacoteca barese - un busto e due teste, divelte dalla cornice a causa di una esplosione nel 1943 - benché malconce, conservano inalterata l'intensa carica espressiva originaria (17).
Figure tormentate di dannati, più che demoni, esse

273

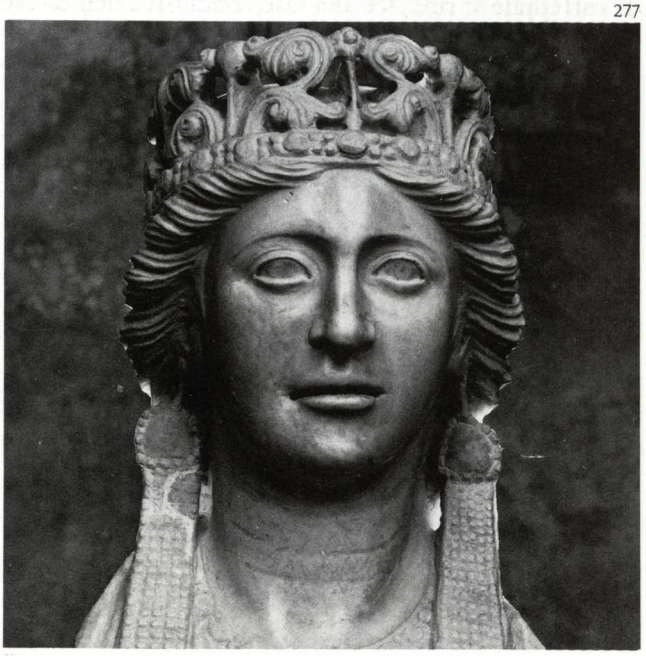
274

275



276

277



278

mostrano le maschere più inquietanti che la tarda scultura medievale abbia espresso in Puglia. Le forme sguscianti, la tensione delle superfici, le linee elastiche e tormentate, per consonanza di timbro espressivo evocano le drammatiche creature di Giovanni Pisano.
Di un simile maestro, di temperamento inconfondibile, sembra cancellata ogni altra piccola traccia. Né è dato sapere donde lo chiamasse l'arcivescovo Romualdo; nello stesso giro d'anni, per eseguire i cibori sugli altari posti ai lati di quello maggiore, egli si era rivolto ad Anseramo, che abbiamo visto operare a Terlizzi e a Bisceglie come virtuoso decoratore, ma impacciato nel far figura (v. le scene sulla lunetta e sull'architrave del portale di Terlizzi). Forse, a guidare la scelta del prelato qui prevalse l'esigenza di affiancare al prestigioso ciborio di Alfano, da mezzo secolo almeno innalzato sull'altare maggiore, opere ancora legate alla tradizione.
Intorno al rosone pulsa tutt'altra vita. Il discorso si sposta di nuovo sulla vitalità e sulla violenza di un linguaggio per la prima volta espresso in ambito francorenano. In vero, i cantieri angioini pullulavano di maestri di cultura nordica, di recente immigrati o formatisi presso gli antichi *magistri* d'età sveva: di intere schiere conosciamo anche il nome. Forse proprio in queste cerchie Romualdo, favorito dagli ottimi rapporti fra la chiesa e il devoto re angioino, reclutò lo straordinario scultore.
Accanto a Nicola di Bartolomeo, un altro robusto ramo dell'arte federiciana era dunque attecchito. A voler cercarne altrove i frutti, alla medesima tendenza, non certo al medesimo maestro si potrebbe ascrivere l'ermetico gruppo tranese del cavaspina, nel quale vibra, ma con accenti più gravi e contenuti, una non meno intensa forza espressiva (18).

La pittura

Ogni giudizio e soprattutto ogni tentativo di sintesi sulla vicenda della pittura del Duecento deve tener conto della irreparabile rovina (addirittura il 99%!) cui sono andati incontro dipinti su tavola, cicli murali e miniature risalenti a questo secolo: è il quadro desolato e scoraggiante che emerge dal calcolo statistico condotto di recente dal Garrison (19).
Alcune linee interpretative proposte dagli studi sull'arte in Puglia sembrano tuttavia diradare alquanto l'oscurità: le relazioni più palesi fin qui individuate conducono per un verso all'area balcanica e alle isole greche, per l'altro all'ambito crociato e al gotico oltremontano.
In conseguenza di eventi di vastissima portata (come la caduta di Gerusalemme nel 1187, la conquista di Bisanzio nel 1204, l'espansione di Venezia nel Mediterraneo orientale) il Duecento registra un rapporto fra Oriente e Occidente radicalmente mutato rispetto ai secoli precedenti.
In questo secolo anche l'arte «acquit une structure complexe dans laquelle il n'est toujours simple de distinguer les éléments occidentaux et oriéntaux» (20).
Come studi recenti vanno chiarendo, nel XIII secolo non c'è un'arte bizantina con caratteri omogenei e distinta dall'arte occidentale: a rigore non si può più parlare, come avviene per il XII secolo, di «influenza bizantina» (21).
Se l'arte gotica mostra di conoscere e spesso assimilare modi «bizantini», un parallelo processo di occidentalizzazione investe l'arte orientale (22).

279

280

281

Ricordiamo, accanto ai maestri pugliesi di cultura orientale, come il celebratissimo Paolo di Otranto, il frescante fatto venire da Corfù dall'igumeno di S. Nicola di Casole, il colto Nettario, o ancora la produzione dei pittori Giovanni e Rinaldo da Taranto, attivi in ambito angioino. Tutto ciò nel tempo in cui fioriva, grazie a Federico e Manfredi, la nuova produzione miniatoria e più tardi, con il tramite angioino, penetrava una cultura pittorica di tono internazionale.
Non era questa, forse, la realtà viva e contraddittoria della Puglia nel XIII secolo? Mentre nella corte sveva si poetava in volgare e in provenzale, nelle piazze e nelle vie di Lucera islamica risuonava la preghiera del muezzin e dal monastero di Casole, nel Salento, si irradiava l'ultima luce della cultura bizantina.
Il segno di una corrente pittorica formatasi nella regione e alimentata da modelli di cultura bizantina è nella produzione dei codici miniati di Bari e di Troia, alla quale va affiancata per esplicite parentele, la produzione di icone e di affreschi, le une e gli altri più fittamente testimoniati nell'arco del Duecento. Della pittura su tavola (un tempo foltissima, come inventari e cronache lasciano intuire), sono degni di particolare menzione il mirabile *Crocifisso* su tavola delle Tremiti, le icone di Andria, di Bitonto, di Siponto, di Pulsano, di Monopoli, le icone agiografiche di S. Margherita e di S. Nicola, provenienti da Bisceglie (ora nella Pinacoteca Provinciale di Bari).
Relativamente più estese sono le parti superstiti degli affreschi che negli stessi anni e con esiti di analoga sostanza culturale andavano ricoprendo le pareti di santuari rupestri e di chiese sub divo. Di queste ultime, meno indagate fino ad oggi rispetto al più esplorato ambito rupestre, va dato il dovuto risalto agli affreschi di S. Maria di Devia, di S. Maria Maggiore in Monte S. Angelo, del S. Sepolcro di Barletta, di S. Maria delle Cerrate presso Squinzano, della cattedrale di Nardò, di S. Mauro e di S. Salvatore di Gallipoli, fino a S. Maria del Casale (Brindisi) ormai sulla soglia del Trecento, e oltre.
Ché, ancora nel Cinquecento attingono ai modi veneto-bizantini i madonneri attivi nelle botteghe di Otranto e di Barletta: citiamo Donato Bizamano, Angelo Bizamano e Andrea Scupola (23).
Durante l'età angioina (1266-1442), la pittura in Puglia allarga e rinnova le relazioni con l'Occidente. Tra i committenti e finanziatori delle più cospicue imprese pittoriche si distinguono gli Angioini di Taranto e la potente famiglia Del Balzo; ma accanto ai feudatari, anzi quasi sempre in relazione diretta con essi, emerge la presenza degli ordini mendicanti, di quello francescano in particolare.
Durante il principato di Filippo di Taranto (1294-1331) operarono nel Salento Rinaldo e Giovanni da Taranto, legati alla tradizione bizantina-adriatica e insieme informati dei più recenti fatti napoletani.
Del primo leggiamo l'autografo nel grande Giudizio Universale affrescato in S. Maria del Casale presso Brindisi; al secondo di recente sono stati attribuiti l'icona della Vergine (già a Palazzo Venezia) ora nella Pinacoteca Provinciale di Bari e il *S. Domenico* di Capodimonte, opere cui potrebbero aggregarsi affreschi pugliesi come, in parte, quelli che decorano l'oratorio di S. Anna in Brindisi o alcune chiese rupestri di Matera e Altamura.

I tesori

Il tesoro votivo costituì nel Medioevo la forma più diffusa di collezione: presso santuari e abbazie si accumularono opere di straordinaria ricchezza e qualità, delle quali troppo spesso ormai soltanto gli inventari tramandano l'antico fulgore.
Nei monasteri, secolari custodi di «beni culturali», officine e scriptoria produssero per mano di monaci e di apprendisti laici, opere di miniatura, di pittura, di oreficeria e intaglio.
Un mondo di favoloso splendore si schiude alla fantasia di chi percorra i lunghi inventari dei tesori delle chiese medievali. Il valore simbolico è da considerare prevalente quando si voglia comprenderne il fasto in apparenza mondano.
Lo splendore della materia - pietre preziose (ciascuna a sua volta carica di un contenuto simbolico), metalli, smalti, ricami, ma anche cammei antichi o cristalli fatimiti - si trasfigura nello splendore immateriale, assumendo qualità trascendentali e simboliche.
Questo simbolismo, di essenza religiosa, non era del resto estraneo alle insegne del potere temporale, fondendo il duplice carattere religioso e terreno che ne costituiva il fondamento.
Gli inventari della cattedrale di Troia, dell'abbazia benedettina delle Tremiti, del S. Sepolcro di Barletta, della Basilica di S. Nicola di Bari, non soltanto presentano un panorama suggestivo ed esauriente della qualità e della quantità dei prodotti di arte suntuaria accolti nei tesori ecclesiali, ma offrono anche un vivido spaccato della realtà sociale del tempo attraverso l'individuazione dei donatori laici e religiosi e di larghe fasce di artigiani attivi in botteghe specializzate. Inoltre, essi consentono di restituire quale fulgore raggiungesse durante le solenni celebrazioni l'interno della chiesa, con gli altari sfavillanti di icone rivestite d'oro e d'argento, i paramenti e gli arredi, le croci e i candelabri, gli innumerevoli reliquari, i manoscritti miniati.

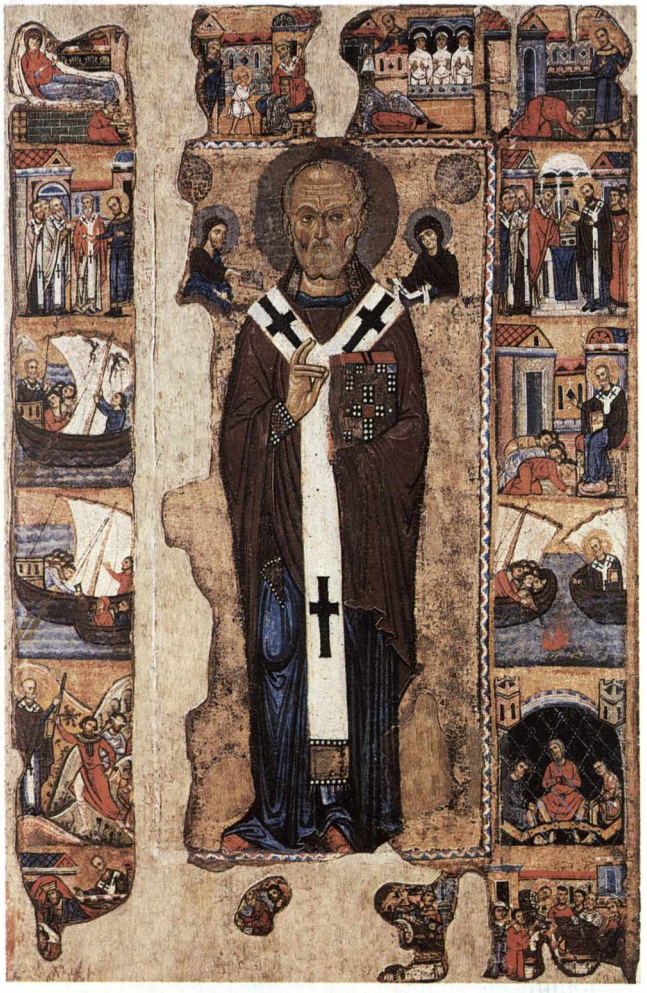
L'oeuvre de Limoges (i famosi smalti limosini) con l'incredibile volume della produzione delle sue officine, fornisce nel XII e nel XIII secolo la suppellettile religiosa di tutte le chiese di Occidente, persistendo in

283

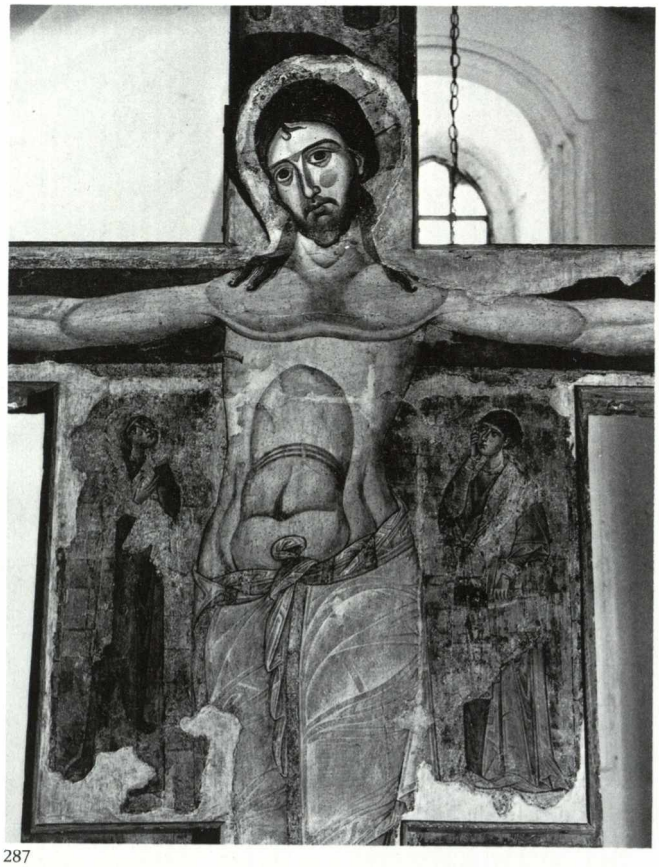
284

286

285



282 *Bari, Pinacoteca Provinciale: icona proveniente da Bitonto.*
283 *Monte S. Angelo, S. Maria Maggiore: S. Michele Arcangelo.*
284 *Bari, Pinacoteca Provinciale: S. Margherita e storie della vita, da Bisceglie.*
285 *Brindisi, S. Maria del Casale: particolare del Giudizio Universale firmato da Rinaldo da Taranto.*
286 *Bari, Pinacoteca Provinciale: S. Nicola e storie della vita, da Bisceglie.*



287

287 Isole Tremiti, S. Maria: Crocifisso su tavola.
288 Bari, Pinacoteca Provinciale: S. Nicola (storie della vita).
289 Monte S. Angelo, S. Maria Maggiore: affreschi.
290 Brindisi, oratorio di S. Anna: S. Domenico.
291 S. Maria di Devia: affreschi.

formule iconografiche di radice romanica anche dopo aver accolto le eleganti novità gotiche.
Dei manufatti di Limoges entrati nei corredi ecclesiali della Puglia sono superstiti alcuni pezzi interessanti: la colomba eucaristica (1184), il ciborio e il piede di croce datati al Duecento, nel tesoro del S. Sepolcro di Barletta; il reliquario architettonico a forma di *châsse*, in rame dorato e smalti *champlevés*, nel Museo di Altamura; la coperta di Evangelario, oggi nel Museo di Lecce, la cosiddetta «corona di Ruggero», nel Museo barese di S. Nicola (24).
Da botteghe islamiche uscivano in prevalenza i cofanetti eburnei dipinti (Troia, tesoro della cattedrale; Barletta, raccolta presso la cattedrale); i cristalli di rocca, sovente adoperati come reliquari (Bari, tesoro di S. Nicola), i tessuti di pregio (cfr. in particolare gli inventari di Troia e di Bari).
Recenti scavi nell'area del castello di Lucera hanno offerto ripetute conferme di una produzione ceramica e vetraria da riferire a officine islamiche (Lucera, Museo Civico Fiorelli) (25).
Si tratta di alcune delle molteplici attività artigianali esercitate con sottile industria in seno alla colonia di Saraceni trasferiti a Lucera dalla Sicilia per volontà dell'imperatore.
Tra gli oggetti conservati nel Museo, citiamo le brocchette d'acqua con filtro elegantemente traforato, le brocche invetriate al piombo con ornati policromi, le proto-maioliche decorate con figure umane e animali.
Un pezzo eccezionale è costituito dal catino in collezione privata a Pulsano, con un corteo di eleganti guerrieri crociati che sfilano alternandosi a piedi e a cavallo, fra esili alberelli: vi si avverte l'eco dell'agile grafia di miniature angioine (26).
Nel tesoro della cattedrale di Barletta si conservano alcuni manufatti musulmani, forse provenienti da Lucera, per il tramite di Giovanni Pipino da Barletta, che in nome di Carlo II sterminò nell'agosto del 1300 i saraceni.
Si tratta di una pisside di avorio, con catenelle di bronzo, ornata da lievi dipinti raffiguranti struzzi appaiati; una lumiera in piombo traforato; un grande scrigno cilindrico di bronzo, con il coperchio ornato da due iscrizioni eulogiche concentriche auguranti felicità e prosperità al possessore, in caratteri naskhi quella esterna, in caratteri cufici quella interna.
Nel disperso tesoro della cattedrale resta a Lucera una pisside in pietra venturina e bronzo dorato con ornamenti di chiaro accento islamico (27).
L'oreficeria gotica sperimenta per tutto il Duecento soluzioni d'inusitata eleganza. L'influenza esercitata dall'architettura in pietra su tutte le forme d'arte del tempo si riflette nei reliquari in forma di chiesa.
Ma è comune a tutte le arti preziose il legame di reciproca influenza con le arti monumentali. Queste interrelazioni in realtà conferiscono alla produzione artistica gotica il suo carattere prevalentemente unitario. Un repertorio ornamentale omogeneo, tessuto sull'ordito regolare di archi o medaglioni polilobati, uniforma le più disparate espressioni artistiche, in armonia con la razionalità geometrica, principio fondamentale dell'arte gotica.
A partire dalla seconda metà del Duecento fiorisce nell'ambiente parigino una raffinata «art de cour», le cui più significative espressioni si trovano nelle oreficerie, negli avori, nelle miniature (28).
Con i re Angioini il regno meridionale viene direttamente immesso nel flusso della preziosa arte francese. Carlo II, principe di formazione provenzale, amò tutte le forme dell'arte e i prodotti dell'oreficeria in particolare: *aurifabri multi laborantes in opere Curie in Castro novo* erano a disposizione del re. Per sua volontà fu nel 1304 affidato a tre maestri francesi - Etienne Godefroy, Guillaume de Verdelay, Milet d'Auxerre - l'esecuzione del pregevole busto d'argento dorato di S. Gennaro.
Avendo ottenuto nel 1296 da Bonifacio VIII la giurisdizione della chiesa di S. Nicola a Bari, Carlo II la ele-

288

289

290

291

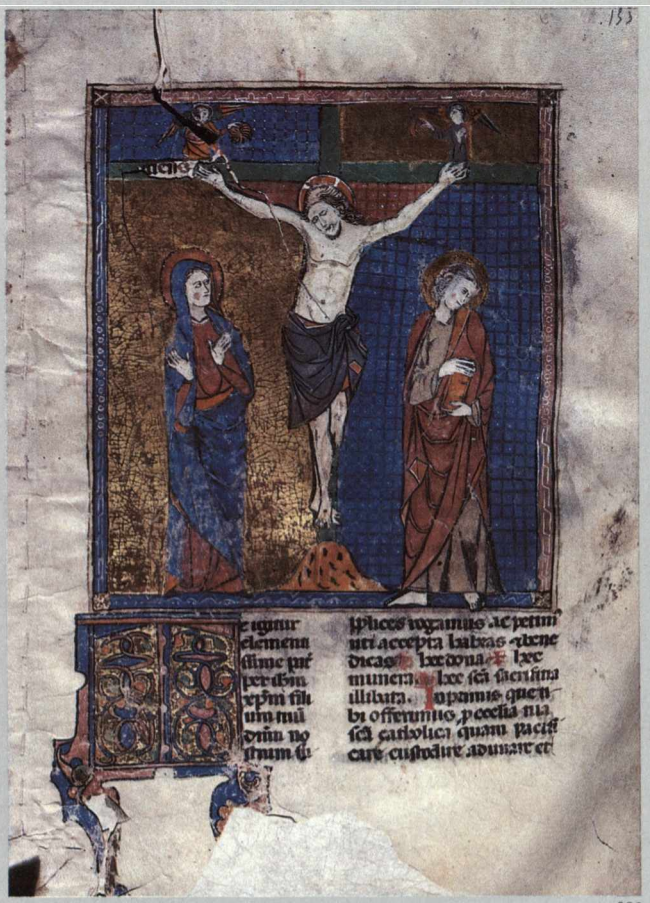
vò a «regia cappella», e vi introdusse il rito parigino con un clero direttamente alle sue dipendenze; inoltre offrì in dono la ricca suppellettile destinata al culto del Santo, affidandola alla custodia di *Magistro Petro da Angeriaco Thesaurario* (29).
Ciò ricalcava la munificenza di Luigi IX il Santo nei confronti della *Sainte Chapelle*, fatta costruire a Parigi nel 1248 per custodirvi la preziosa reliquia della Santa Spina.
Il ricco tesoro donato a Bari dal re comprendeva paramenti in stoffe preziose, una croce d'argento, vasellame d'argento, libri miniati, un anello pontificale recante un cammeo con una testa incisa e circondata da smeraldi, infine *duo magna candelabra de cristallo, munita argento, ad opus Venetiarum.*
Dei venticinque codici risalenti alla donazione regia del 1296, ce ne sono pervenuti otto, riccamente miniati. Essi si collegano direttamente all'ambiente parigino rispecchiando le esperienze che vi maturarono nell'arco dei decenni compresi fra il 1230 e il 1270 circa.
Ad eccezione del Benedizionario n. 6, il codice più antico del gruppo, opera di un maestro sensibile a suggestioni nordiche, gli altri sono riconducibili a due prestigiosi ateliers attivi a Parigi intorno alla metà del secolo: il «Bari atelier», dal quale sarebbero usciti il Graduale n. 5 (prodotto esemplare della bottega, secondo l'indicazione del Branner), l'Ordinario n. 13 e il Breviario n. 3; l'atelier della Sainte Chapelle, cui farebbero capo il Prosario n. 5, l'Epistolario n. 9, il Messale n. 88 e il Breviario scritto per Notre-Dame (30).

Con gli altri codici andati dispersi essi costituirono un tramite cospicuo e certamente efficace del linguaggio pittorico d'oltralpe, da mezzo secolo ormai immesso nel circuito culturale del Regno meridionale.
Il tesoro andò rapidamente arricchendosi, come mostrano gli inventari redatti nel 1313 e nel 1362 (31).
Sorprende, oltre la ricchezza dei doni, la frequente presenza, fra i donatori, dei principi della famiglia reale e dei re che successero a Carlo II.
L'elenco di oggetti preziosi *ad arma regalia* sarebbe molto lungo; spicca fra gli altri un gran calice di argento dorato con patena con smalti figurati *ad arma quondam domini Loysii Regis Francie*; doni numerosi e cospicui inviò la regina Elisabetta d'Ungheria e Giorgio imperatore dei Bulgari, e ancora Urosio re di Serbia e Dalmazia con la sposa e il successore Stefano.
Non è inconsueto che nei numerosi oggetti di oreficeria di età angioina prodotti francesi si affiancassero a manufatti eseguiti in botteghe meridionali, di alcune delle quali è accertata l'attività (32).
Fra gli oggetti donati dagli Angiò e scomparsi dal tesoro di Lucera erano la croce d'oro e argento dorato eseguita nel 1305 dall'orafo Guglielmo Verdelay, per volontà di Roberto d'Angiò, vicario del Regno e la collana d'oro offerta da Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II, alla statua lignea di S. Maria della Vittoria.

L'arte gotica penetrava nelle cattedrali pugliesi dalla solida struttura romanica soprattutto attraverso questi manufatti preziosi. Di monumenti d'impianto gotico sorti durante la fase proto-angioina, oltre la cattedrale di Lucera e il coro della cattedrale di Barletta, ci è giunta la produzione architettonica legata agli ordini mendicanti, che filtra sobriamente in Puglia alcuni caratteri del gotico angioino di Napoli.
Delle opere ingenti realizzate nei castelli ci è pervenuto ben poco. La cancellazione completa delle cappelle aggiunte, ci priva di altre interessanti testimonianze. Ma scorrendo i registri della cancelleria angioina possiamo ricavare innumerevoli dati illuminanti, che si compongono in una vivace realtà culturale, d'accento prevalentemente franco-provenzale, ancora intessuta di voci meridionali di ascendenza sveva.
È comunque evidente che il gusto generale è mutato. La prevalente funzione ornamentale è affidata ai prodotti delle arti minori, alla scala monumentale la scultura tende a sostituire la scala minima; la grazia e la raffinatezza si sostituiscono alla forza plastica e alla veemenza della espressione.

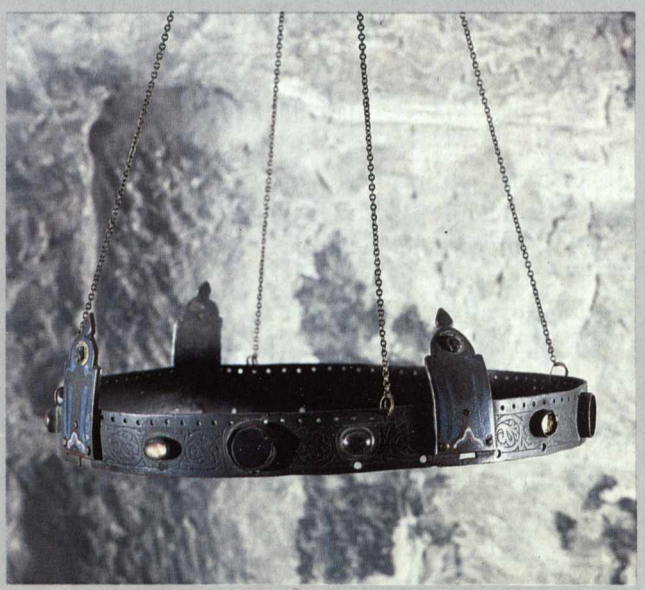
Mentre prendevamo in esame la produzione artistica legata topograficamente e culturalmente alla Puglia, si è snodata sotto i nostri occhi la vicenda storica di un secolo.
Raccogliendo le fila, alla fine del nostro itinerario, risulta che punto di riferimento pressoché costante nella ricostruzione del clima culturale del Duecento è stato Federico II, sia quando ne abbiamo considerato l'opera, sia quando ne abbiamo riconosciuto l'eredità culturale. Ma era nostro intento dare anche il dovuto rilievo sia alle forze conservatrici, da cui traevano alimento l'ininterrotto corso della «troisième sculpture romane» e la perdurante fedeltà a opere pittoriche di ascendenza bizantina, sia alle correnti innovatrici che in pari tempo attraversavano le stesse cerchie religiose: dai cistercensi, prossimi all'ambiente artistico federiciano, ai francescani, legati con profonde radici al ceppo angioino, ai prelati infine della più varia estrazione. Dal disegno generale emerge rinsaldato il nesso di continuità che lega all'età sveva la prima età angioina e insieme risalta l'indicazione di nuove tendenze.
Ancora al declinare del secolo gli aspetti salienti della produzione artistica si legano alle iniziative regie e alla corrente di gusto orbitante intorno alla corte dei principi di Taranto. Ne scaturisce un succedersi di eventi artistici e di scelte di accentuata intonazione internazionale, inseribili nella cornice prestigiosa delle corti, e per questa via correlate al vivo intreccio della vicenda artistica europea e mediterranea.

292



293

294



295

292 Bari, Museo di S. Nicola: Croce angioina.
293 Bari, Archivio di S. Nicola: Crocifissione nel messale n. 4 «Te igitur», c. 135 r.
294 Barletta, S. Sepolcro: colomba eucaristica.
295 Bari, Museo di S. Nicola: la cosiddetta «corona di Ruggero», anello di sostegno di una colomba eucaristica.

Note

CAPITOLO I

1. *L'opera dei magistri tranesi nei cantieri della Terra di Bari*

1) M.S. CALÒ MARIANI, *Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa*, in «Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili», Napoli 1984, pp. 177-191. Il presente paragrafo rispecchia in parte le linee del citato contributo.

2) V. FORETIC', *L'ordine benedettino quale tramite nei rapporti tra le due sponde con particolare riguardo al territorio di Ragusa*, in *Le relazioni religiose e chiesastico-giurisdizionali*, Atti del Congresso di Bari (29-31 ottobre 1976), Roma, Centro di studi sulla storia e la civiltà adriatica, 1979, pp. 129-144. C. FISKOVIC', *Fragments du style roman à Dubrovnik*, in «Archaeologia Iugoslavica», I, 1954, pp. 117-137.

3) Per la stratificazione degli edifici di culto avvicendatisi nell'area dell'attuale cattedrale cfr. R. MOLA, *Scavi e ricerche sotto la cattedrale di Trani. Notizie di ritrovamenti*, in «Vetera Christianorum», 9, 1972, 2, pp. 361-386. Un'accurata ricerca monografica sul monumento è in: S. SCHWEDHELM, *Die Kathedrale San Nicola Pellegrino in Trani und ihre Vorgängerkirchen. Studien zur Geschichte des «Romanico Pugliese»*, Diss., Berlin 1972. Per la storia degli studi, v. A. THIERY, *Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux*, t. V, Roma 1978, pp. 587-590; M.S. CALÒ MARIANI, *ibid.*, p. 825.

4) C. SETTIS FRUGONI, *Aggiornamento all'opera di Emile Bertaux*, t. V, p. 678.

5) Cfr. le datazioni fin qui proposte riassunte in : C. GUGLIELMI FALDI, *Il Duomo di Ravello*, Roma [s.d.], p. 51, note 52-53. Secondo il Salvini (*Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palermo 1962, p. 259) alla porta di Ravello seguirebbe quella di Trani, intorno al 1185, e quella di Monreale verso il 1189. La Schwedhelm (*Die Kathedrale San Pellegrino in Trani* cit., pp. 164-167) sulla linea di una ritardata datazione delle tre navate sposta ulteriormente la data. Per una diversa interpretazione delle fasi esecutive v. P. BELLI D'ELIA, *Il Romanico*, in AA.VV., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente* [Civiltà e culture in Puglia, 2], Milano 1980, pp. 216 e 240; P. e M. D'ELIA, *Aggiunte tranesi al Maestro della cattedra di Elia. Nuove precisazioni sul romanico pugliese*, in «Studi e ricerche di storia dell'arte in memoria di Luigi Mallè», Torino 1981, p. 49-55.

6) *Breve chronicon de rebus siculis*, in J.L.A. HUILLARD BREHOLLES, *Historia Diplomatica Friderici secundi*, Paris 1851-1861, I, p. 889; M. PETRIGNANI e F. PORSIA, *Le città nella storia d'Italia. Bari*, Bari 1982, p. 34.

7) G. YVER, *Le commerce et les marchands dans l'Italie méridionale au XIII et XIV siècle*, Paris 1902.

8) M.S. CALÒ MARIANI, *Scultura pugliese del XII secolo*, cit.

9) G. BELTRANI, *Una inedita descrizione della Cattedrale di Trani, composta nella metà del secolo XVIII*, Napoli 1899, pp. 12-13.

10) M. CORTI, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, in «Strumenti critici», XII, 1978, fasc. 1, pp. 3-33, a p. 19.

11) A proposito della finestra sovrastante il portale v. ancora l'acquaforte di Duplessis Berteaux su disegno di J.L. Desprez pubblicata dall'Abate de Saint-Non (*Voyage pittoresque ou description du Royaume de Naples et de Sicile*, Paris 1781-1786) e G. BELTRANI, *Una inedita descrizione*, cit., p. 8.

12) U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, in AA.VV., *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Milano 1979, figg. 329 e 331. Quanto agli accennati rapporti con la scultura oltremontana, cfr. M. WACHERNAGEL, *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig 1911; G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, II, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e storia dell'Arte», VI, 1937, pp. 47-129, a p. 89.

13) G. GALASSO, *L'Italia come problema storiografico*, Torino 1979, pp. 65-67; R. LEJEUNE-J. STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen-Age*, Bruxelles 1966.

14) Cfr. in particolare O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949; H. BUCHTAL, *A school of miniature painting in Norman Sicily*, in «Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend Jr.», Princeton (N.J.) 1955, pp. 312-319; Id., *The beginnings of manuscripts illumination in Norman Sicily*, in «Papers of the British School at Rome», XXV, 1956, pp. 78-85.

15) F. BOLOGNA, *Il soffitto della sala magna dello Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana del Medioevo*, Palermo 1975, p. 128.

16) V. PACE, *Le componenti inglesi nell'architettura e nella miniatura siciliana fra XII e XIII secolo*, in *Ruggero il gran conte e l'inizio dello stato normanno*, Atti Seconde giornate normanno-sveve (Bari 1975), Roma 1977, pp.175-181.

17) W. OAKESHOTT, *The two Winchester Bibles*, Oxford 1981, figg. 91, 91 a, 133; tav. XI.

18) G. ZARNECKI, *The Winchester acanthus in Romanesque sculpture*, in «Wallraf Richartz-Jahrbuch», XVII, 1955, p. 211-215; W. OAKESHOTT, *Sigena Romanesque painting in Spain and the Winchester Bible Artists*, London 1972; M.-M. GAUTHIER, *Emaux du moyen-âge occidental*, Fribourg, II ed., 1973, pp. 158-162; EAD., *Un Style et ses Lieux: Les Ornaments métalliques de la Bible de Sauvigny*, in «Gesta», XX/1, 1981, pp. 141-153, a p. 150; O. PÄCHT, *A Cycle of English Frescoes in Spain*, in «Burlington Magazine», CIII, 1961, pp. 166-174, a. p. 170.

19) Cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1973. Si veda anche: J. LE GOFF, *L'Occidente medievale e l'Oceano indiano: un orizzonte onirico*, in *Tempo della chiesa e tempo del mercante*, trad. it. di M. Romano, Torino 1977, pp. 267-268.

20) *Codice Diplomatico Barese*, VIII. *Le pergamene di Barletta. Archivio Capitolare (897-1285)*, ed. F. Nitti di Vito, Bari 1914, doc. n. 93, pp. 132-133.

21) M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento all'opera di Emile Bertaux*, cit., t. V, pp. 963-966; EAD., *La scultura pugliese durante l'età sveva e protoangioina*, in AA.VV., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, cit., pp. 282-285. V. ancora: F. JACOBS, *Die Kathedrale S. Maria Icona Vetere in Foggia. Studien zur Architektur und Plastik des 11.-13. Jahrhunderts in Süditalien*, Diss., Hamburg 1968; H. BUSCHHAUSEN, *Die süditalienische Bauplastick im Königreich Jerusalem von König Willhelm II. bis Kaiser Friedrich II*, Wien 1978; M.S. CALÒ MARIANI, *Due cattedrali del Molise. Termoli e Larino*, Roma 1979, pp. 43-45; Z. JACOBY, *The Workshop of the Temple Area in Jerusalem in the Twelfh Century: its Origin, Evolution and Impact*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 45, 1982, 4, pp. 325-394. Infine cfr. V. PACE, recensione a H. BUSCHHAUSEN, *Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem*, in «Cahiers de Civilisation médiévale» (in corso di stampa).

22) Per brevità, per i monumenti del XII sec. si rinvia a: AA.VV., *Aggiornamento all'opera di Emile Bertaux*, cit.; P.B. D'ELIA, *Il romanico*, cit.

23) A. PROLOGO, *Frammenti di storia tranese. Notizie delle chiese di Ognissanti, S. Giacomo, S. Maria de Russis e S. Giuliano*, in «Rassegna Pugliese», XI, 1894, pp. 269-272.

24) Cfr. la relazione preliminare sui restauri negli ambienti sotterranei della cattedrale barese, redatta da C. Bucci, in *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*. Catalogo a cura di P. Belli D'Elia, Bari 1975, p. 325; G. BERTELLI, *Per una storia di Bari paleocristiana: note sul mosaico sotterraneo della cattedrale*, in «Vetera Christianorum», 18, 1981, fasc. 2, pp. 393-421.

25) F. CARABELLESE, *La ricostruzione del Duomo di Bari dopo il 1156*, in «L'Arte», X, 1907, pp. 65-70.
La gravitazione intorno al portale di Trani di altre opere pugliesi (l'archivolto della cattedrale di Barletta, le finestre del transetto della cattedrale di Bari, il portale di Ognissanti a Trani) è stata via via notata dagli studiosi.

26) L. COCHETTI PRATESI, *In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale nell'Italia meridionale*, in «Commentari», XVI, p. 146; H. WENTZEL, *Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien*, in «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», IX, 1955, p. 43; G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura federiciana*, in «Comunità», n. 179, 1978, p. 249.

27) A proposito delle arpie del finestrone barese la somiglianza è stata notata anche in: P. BELLI D'ELIA, *Il romanico* cit., p. 252; la stessa figura è assunta dalla Jacoby come termine di confronto per le sculture di Gerusalemme più palesemente tributarie della cultura antica (Z. JACOBY, *The Workshop of the Temple Area in Jerusalem*, cit., fig. 70).

28) La Puglia del tardo XII secolo a nostro giudizio è fulcro spaziale di eventi artistici di notevolissima portata ben al di là della pur folgorante apparizione di una singola personalità (cfr. P. BELLI D'ELIA, *La cattedra dell'abate Elia. Precisazioni sul romanico pugliese*, in «Bollettino d'Arte», LIX, 1974, pp. 1-17, in particolare le osservazioni a p. 11).
Illuminante, a riprova della vivace circolazione di cultura di cui abbiamo parlato, è il ciclo di affreschi in S. Maria di Ronzano, che il Bologna data al 1181 (in anni assai prossimi, dunque, ai fatti che qui andiamo indagando) e assegna a maestri provenienti «dal cuore della Francia moderna». (F. BOLOGNA, *Il Medioevo monastico*, in AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo teramano*, I, 1, *La Valle Siciliana del Mavone*, Roma 1983, pp. 174-223).

29) A proposito del maestro dalmata, cfr.: J. MAKSIMOVIC', *Simeon Raguseus (sec. XIV)*, in *Per una storia delle relazioni tra le due sponde adriatiche*, Quaderni dell'Archivio Storico Pugliese, 7, 1962, pp. 83-98; M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux*, cit., V, pp. 812-816. Per la interpretazione del programma iconografico figurato sul portale: P. AMATO, *Iconografia cristologica in Terra di Bari dall'XI al XIII secolo*. Ricerca di Storia, Arte e Spiritualità, Molfetta 1977, pp. 167-180.

2. *Monumenti della Capitanata: S. Maria Maggiore di Monte S. Angelo, le cattedrali di Foggia e di Termoli*

1) A. PETRUCCI, *Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S. Michele Arcangelo sul Monte Gargano*, in *Pellegrinaggi e culto dei Santi in Europa fino alla I Crociata*, Atti (Convegni del Centro di Studi sulla spiritualità medievale, 4), Todi 1963, pp. 147-180.

2) M. FUIANO, *Città e borghi in Puglia nel Medioevo*, I. La Capitanata, Napoli 1972.

3) G. ALVISI, *Problemi di topografia tardo antica nella zona di Siponto. La rete viaria*, in «Vetera Christianorum», 12, 1975, pp. 429-457.
4) Si rinvia a una nostra ricerca in corso su *Sculture lignee in Capitanata*.
5) A. PETRUCCI, *Cattedrali di Puglia*, Roma [1975], pp. 43-44; M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux*, V, 821-823.
6) Relazione dei lavori di restauro diretti dall'ing. De Tommasi (in corso di stampa).
7) A. PETRUCCI, *Cattedrali di Puglia*, cit.
8) *Quaternus de excadenciis et revocatis Capitanatae de mandato imperialis maiestatis Friderici secundi*, ed. A. Ameli, Montecassino 1903.
9) A proposito del rilievo con la Vergine e il Bambino cfr. M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento* cit., V, p. 823, tav. CLXXIII. Si veda poi: G. FOSSI, *La scultura romanica in Capitanata: L'abbazia di Pulsano e i frammenti del Museo di Monte S. Angelo*, in «Garganostudi», IV, 1981, pp. 3-14.
10) Cfr. L. LOTTI, *Problemi storici e artistici relativi al complesso monumentale di S. Pietro, della Tomba di Rotari e di S. Maria Maggiore in Monte S. Angelo*, Bari 1978.
11) Quanto al problema generale dell'architettura romanica della Capitanata, cfr. i più recenti contributi di: G. IENI, *Il problema delle arcate cieche nell'architettura monumentale: rapporti fra Oriente e Occidente*, in *L'arte georgiana dal IX al XIV secolo*, Atti del III Symposium Internazionale sull'arte georgiana, a cura di M.S. Calò Mariani, (Bari-Lecce, ottobre 1980), Galatina 1984; M.S. CALÒ MARIANI, *Aspects de l'art roman dans les Pouilles. Présence et diffusion des losanges décoratives*, in Atti del IV Symposium Internazionale sull'arte georgiana, Tbilisi maggio 1983 (in corso di stampa).
Sulla cattedrale sipontina v. in particolare: A. VENDITTI, *La chiesa di S. Maria Maggiore di Siponto*, in «Napoli Nobilissima», 1966, pp. 105-115; P. BELLI D'ELIA, M. D'ELIA, T. GARTON, *Siponto. Cattedrale di S. Maria*, in *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo*. Catalogo, Bari 1975, pp. 47-67.
12) M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Nuove note su Santa Maria di Siponto*, in «Vetera Christianorum», 15, 1978.
13) Non è sicura, mancando testimonianze dirette, la data 1117 riferita alla consacrazione della chiesa sulla parola del Sarnelli (*Cronologia de' vescovi et arcivescovi sipontini*, Manfredonia 1680).
14) E. KÜHNEL, *Das Rautenmotiv an romanischen Kirkenfassaden in Italien*, in Edwin Redslob zum 70. Geburstag, Berlin 1955, pp. 83-89.
15) F. CAMOBRECO, *Regesto di S. Leonardo di Siponto*, Roma 1913, docc. n. 39, 41, 46, 77.
16) P.F. KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum. Italia Pontificia*. IX: *Samnium-Apulia-Lucania*, a cura di W. Holtzmann, Berlin 1962, pp. 238-241.
17) Relazione di restauro di R. Mola, in *Puglia XI secolo*, cit., pp. 319-324.
18) *Quaternus de excadenciis et revocatis Capitanatae*, cit.
19) Cfr. A. VENDITTI, *La chiesa di S. Maria Maggiore*, cit.
20) F. JACOBS, *Die Kathedrale S. Maria Icona Vetere in Foggia. Studien zur Architektur und Plastik des 11.-13 Jh. in Süditalien*, (Dissertation), Hamburg 1968; M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux*, cit. V; EAD., *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, cit.; A. LORUSSO, *Cattedrale di S. Maria Icona Vetere in Foggia. Il cornicione a mensole*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, a cura di A.M. Romanini, Galatina 1980, I, pp. 253-264; P. BELLI D'ELIA, *Scultura pugliese di epoca sveva*, ibid., pp. 265-288.
21) M. DI GIOIA, *Monumenta Ecclesiae Sanctae Mariae de Fogia* (Archivum Fodianum, I), Foggia 1961; Id., *Il Duomo di Foggia. Appunti per la storia e l'arte*, (Archivum Fodianum, II), Foggia 1972.
22) Relazione sullo stato della Chiesa Collegiata, redatta dal Canonico Girolamo Calvanese il 17 dicembre 1694 (Foggia, Archivio Capitolare). Cfr. M. DI GIOIA, *Il Duomo di Foggia*, cit.
23-24) M.S. CALÒ MARIANI, *Due cattedrali del Molise*, cit.
25) Cfr. paragrafo 1, nota 21.
26) Il confronto più diretto conduce a uno dei capitelli dell'ambone di Nicola di Bartolomeo nella cattedrale di Ravello.
27) Cfr. ancora M.S. CALÒ MARIANI, *Due cattedrali del Molise*, cit.
28) Il rinvio alle sculture di S. Zeno a Verona per i rilievi con storie del Battista del portale di S. Giovanni in Venere è in Toesca (*Il Medioevo*, II, pp. 846-848).
29) Sul problema dei rapporti della Puglia con il Regno di Gerusalemme v. le indicazioni bibliografiche nella nota 21 del paragrafo precedente.
30) M.S. CALÒ MARIANI, *Due cattedrali del Molise*, cit.

3. *Esempi di architettura monastica*

1) *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*. Catalogo della Mostra a cura di M.S. CALÒ MARIANI, (Bari 1980), Galatina 1980-1981.
2) L. MATTEI CERASOLI, *La congregazione benedettina degli eremiti pulsanesi*, Badia di Cava 1938; C. ANGELILLIS, *Pulsano e l'ordine monastico pulsanese*, in «Archivio Storico Pugliese», VI, 1953, pp. 420-466; M. MILELLA LOVECCHIO, *S. Maria di Pulsano. Monte S. Angelo*, in *Insediamenti benedettini in Puglia*, cit., II, pp. 51-64; M. FUIANO, *Gli inizi della Congregazione Pulsanese in Capitanata*, Estratto da «Lingua e storia in Puglia», XIII, 1981, pp. 9-11.
3) *Vita s. Joannis a Mathera Abbatis Pulsanensis Congregationis Fundatoris* ex perantiquo Ms. Codice matherano Cavensis Monachi cura et studio edita, Putineani 1938.
4) L. MATTEI CERASOLI, *La congregazione benedettina*, cit.; C. ANGELILLIS, *Pulsano e l'ordine monastico pulsanese*, cit.
5) Sulla ipotesi di una ritessitura della facciata v. anche: G. FOSSI, *La scultura romanica in Capitanata: L'abbazia di Pulsano e i frammenti del Museo di Monte Sant'Angelo*, «Garganostudi», IV, 1081, pp. 3-14.
6) C. ANGELILLIS, *Pulsano e l'ordine monastico pulsanese*, cit.
7) M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux*, cit., V; G. FOSSI, *La scultura romanica in Capitanata*, cit.
8) R. BERNHEIMER, *Romanische Tierplastik*, München 1931, tav. IV, 11 (Etruskischer Grabcippus aus Settimello, 6 Jh. v. Ch. Museo Archeologico, Florenz). Per la individuazione dei soggetti raffigurati a Pulsano, cfr. M. MILELLA LOVECCHIO, *S. Maria di Pulsano*, cit.
9) Conviene notare che un simile arredo, non inconsueto in chiese monastiche, si conciliava con le concessioni di diritti parrocchiali che durante il XII secolo i vescovi facevano ai monasteri.
10) A.R. CALDERONI MASETTI, *La committenza pulsanese in Toscana nei secoli XII e XIII: primi risultati di un'indagine*, in «Storia dell'Arte», 1982, 44, pp. 45-56; EAD., *Puglia e Toscana nei secoli XII-XIII*, in Atti del XXIV Congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte, vol. 2, Bologna 1982, pp. 257-263.
11) C. FISKOVIC', *Samostan i chkva sred Jezera na Mljetu* [Il monastero e la chiesa in mezzo al lago di Meleda], in «Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjtnosti», VI, 1958, pp. 1-14.
V. FORETIC', *L'Ordine Benedettino quale tramite nei rapporti tra le due sponde con particolare riguardo al territorio di Ragusa nel Medioevo*, cit.
12) V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (secoli IX-XIV)*, in AA.VV., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, cit., fig. 483.
13) *Regesto di S. Leonardo di Siponto*, cit.; S. MASTROBUONI, *San Leonardo di Siponto. Storia di un monastero della Puglia*, Foggia 1960.
14) *Regesto di S. Leonardo*, cit., doc. 248, p. 176.
15) A. VENTURA, *Il patrimonio dell'abbazia di S. Leonardo di Siponto*, Illustrazione e trascrizione del manoscritto di una «visita pastorale» di fine secolo XVII nella Bibl. Prov. di Foggia, Foggia 1978.
16) L'inconsueta finestrella, notata dal Brandi (*Pellegrino di Puglia*, Bari 1960) è stata studiata da: A. TAVOLARO, *Un raggio di sole nella chiesa di S. Leonardo a Siponto*, in «Le Tout Rome», sett.-nov. 1979, pp. 25-26.
17) A proposito della diffusione del motivo di fiori d'iris, dalla miniatura passati nella scultura e nella pittura, v. paragrafo 1, nota 18.
18) G. PENCO, *Il simbolismo animalesco nella letteratura monastica*, in «Studia Monastica», VI, 1964, pp. 7-38; I.H. FORSYTH, *L'Ane Parlant: The Ass of Balaam in Burgundian Romanesque Sculture*, in «Gesta», XX/1, 1981.
19) G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, cit.; M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux*, cit., V.
20) C. FISKOVIC', *Fragments du style roman*, cit., p. 122.
21) S. PRENCIPE, *L'abbazia benedettina di Monte Sacro nel Gargano*, S. Maria Capua Vetere 1952; M. SANSONE, *Panorama archeologico del Gargano*, in *Studi di storia pugliese in onore di G. Chiarelli*, I, Galatina 1972, pp. 121-196; F. FIORENTINO, *Una epigrafe medioevale da Monte Sacro*, in «Archivio Storico Pugliese», XXXII, fasc. I-IV, genn-dic. 1979, pp. 253-257.
Per una scheda riassuntiva, cfr. A. PEPE, *Abbazia della SS. Trinità. Monte Sacro*, in *Insediamenti benedettini in Puglia*, cit., II, pp. 47-50.
22) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903, p. 685; R. WAGNER-RIEGER, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, II: *Sud- und Mittelitalien*, Graz-Köln 1957, p. 67; M. S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux*, cit., V, pp. 878, 880.
23) L. MATTEI CERASOLI, *La congregazione benedettina* cit.; C. ANGELILLIS, *Pulsano e l'ordine monastico pulsanese*, cit.,; M. FUIANO, *Città e borghi in Puglia*, cit.
24) Per le dipendenze dell'abbazia nella città di Trani, cfr. R. COLAPIETRA, *Profilo storico urbanistico di Trani dalle origini alla fine dell'Ottocento*, in «Archivio Storico Pugliese», XXXIII, 1980, pp. 3-107, in part. p. 14. A proposito della bolla di Innocenzo III cfr.: *Documenti tratti dai Registri Vaticani*, a cura di D. VENDOLA, vol. I, Trani 1940, doc. n. 12.
25) F. FIORENTINO, *Una epigrafe medievale*, cit.; A. PETRUCCI, *Scrittura e cultura nella Puglia altomedievale*, Napoli 1968, pp. 23-24.
26) C. DE VENERE, *Lecce. Chiesa e monastero dei SS. Niccolò e Cataldo* (con bibliografia), in *Insediamenti benedettini in Puglia*, cit., II.
27) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, cit.
28) W. KRÖNIG, *La Francia e l'architettura romanica nell'Italia meridionale*, in «Napoli Nobilissima», I, 1961-1962, pp. 203-215.
29) R. WAGNER-RIEGER, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, cit., II.
30) G. MÖRSCH, *Die Kapitelle der Kathedrale von Matera*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIII, 1971, pp. 7-28.
31) Anche le distrutte cattedrali di Brindisi e di Gallipoli, come attestano fonti iconografiche e in rima, avevano portali con protiri sorretti da animali stilofori.
32) Cfr. M. DE MOLA, *Chiesa di S. Pietro «de Octava» (Fasano)*, in *Il ter-*

ritorio a sud-est di Bari in età medievale. Società e ambienti, Catalogo a cura di V. L'Abbate, Conversano 1983, pp. 63-64.
33) M.S. CALÒ MARIANI, *Considerazioni sull'architettura medievale in Puglia (con bibl.)*, in Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena (1975), Venezia 1978, pp. 417-434; P. BELLI D'ELIA, *Il romanico*, cit.

CAPITOLO II

1. *S. Maria di Ripalta sul Fortore.*

1) Cfr. M. S. CALÒ MARIANI, *S. Maria di Ripalta sul Fortore*, in *Insediamenti benedettini in Puglia*, cit., II, pp. 73-101.
2) L. JANAUSCHEK, *Originum Cisterciensium*, Vindobinae 1877, I, p. 206; L.H. COTTINAU, *Répertoire topobibliographique des Abbeyes et Prieurés*, Macon 1937, II, col. 2471.
3) *Documenti tratti dai registri vaticani*, cit., I, doc. n. 130, pp. 118-119.
4) Cfr. P. CORSI, *I monasteri benedettini della Capitanata settentrionale*, in *Insediamenti benedettini in Puglia*, cit., I, pp. 83-85; M.S. CALÒ MARIANI, *S. Maria di Ripalta sul Fortore*, *ibid.*, II, p. 73.
5) P.F.KEHR, *Regesta Pontificum Romanorum. Italia Pontificia. IX: Samnium-Apulia-Lucania*, cit., pp. 225-226.
6) *Codice diplomatico del monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005-1237)*, a cura di A. PETRUCCI, Roma 1960, I, p. LXVII; *Documenti tratti dai registri vaticani*, cit., I, doc. n. 346, pp. 272-273.
7) Per il rapporto tra Fossanova e Castel del Monte, ricordiamo C. ENLART, *Origines français de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894, p. 39; GEYMÜLLER, *Architektur der Renaissance in Italien*, München 1908, p. 15; A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, I, Leipzig 1920, p. 34, e in particolare: A. CADEI, *Fossanova e Castel del Monte*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit., I, pp. 191-215.
A S. Maria di Ripalta come documento di una relazione tra architettura dell'ordine e architettura sveva si accenna brevemente in: A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen*, cit., I, p. 58; W. KRÖNIG, *Zur Zisterzienser-Architektur in Italien*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», VI, 1937, p. 70; R. WAGNER-RIEGER, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, cit., II, p. 57; W. KRÖNIG, *rec. a Wagner-Rieger*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXIII, 1960, p. 269.
Sull'argomento v. ancora: M.S. CALÒ MARIANI, in *Aggiornamento*, cit., t. V, p. 881; EAD., *La scultura pugliese durante l'età sveva e proto-angioina*, cit., pp. 266-267; EAD., *S. Maria di Ripalta sul Fortore*, cit., pp.90-98.
In un'ottica più generale, sulle relazioni fra architettura cistercense e federiciana, cfr. R. WAGNER-RIEGER, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, cit., II, p. 163 ss.; H. HAHN, A. RENGER-PATZSCH, *Hohenstaufenburgen in Süditalien*, Ingelheim a. R. 1961, p. 42; C.A. WILLEMSEN, *Die Bauten Kaiser Friedrichs* II. *in Süditalien*, in *Die Zeit der Staufer*, III, Stuttgart 1977, p. 163; W. KRÖNIG, in *Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux*, t. V, p. 939; A.M. ROMANINI, *Introduzione*, in *Federico II e l'arte del Ducento italiano*, cit., I, p. VII.
8) *I Registri della Cancelleria Angioina*, II, p. 85, n. 304; IV, p. 159, n. 1061; XXVI, p. 166, n. 425; P. EGIDI, *La colonia saracena di Lucera e la sua distruzione*, Napoli, 1915.
9) A. LUCCHINO, *Del terremoto che addì 30 luglio 1627 ruinò la città di Sansevero e terre convicine (cronaca inedita del 1630)*, a cura di N. Checchia, Foggia 1930.
10) Cfr. in particolare: M. BASILE BONSANTE, *La «signoria» celestina in Capitanata nel Settecento e la committenza di un abate illuminato*, in «Prospettiva» (Studi in onore di Luigi Grassi), 1984, (in corso di stampa).
11) M. FRACCACRETA, *Teatro topografico, storico-poetico della Capitanata, e degli altri luoghi più memorabili, e limitrofi della Puglia*, IV, Napoli 1834, Rapsodia VI.
12) Questa mia ricerca deve moltissimo al prof. Gaetano Galante e all'arch. Claudio de Luca di Melpignano, grazie alla cui cordiale ospitalità ho potuto visitare a lungo e studiare lo straordinario monumento.
13) Cfr. F. FARINA-B. FORNARI, *L'architettura cistercense e l'abbazia di Casamari*, Casamari 1978, fig. 27.
14) Nella fuggevole visione di scorcio che mi fu possibile nel 1980, le foglie mi parvero di vite e disposte in corona continua (v. M.S. CALÒ MARIANI, *S. Maria di Ripalta sul Fortore*, cit., pp. 93-94).
15-16) R. WAGNER-RIEGER, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, cit., II.
17) Al proposito si veda, fra l'altro, K. BIALOSKORKA, *Polish Cistercians Architecture and its Contacts with Italy*, in «Gesta», 4, 1965, pp. 14-22.
18) In particolare cfr. M.S. CALÒ MARIANI, *Federico II e la cultura cistercense*, in *Le città pugliesi nell'età federiciana: territorio, istituzioni, cultura*, Atti delle VI Giornate Federiciane, Oria 1983 (in corso di stampa).
19) A. CADEI, *Fossanova e Castel del Monte*, cit.; P. PUGLISI, *Componenti federiciane in S. Galgano*, in *Federico II e l'arte del Ducento italiano*, cit., I, pp. 379-389.
20) L'inedito capitello fornisce nuovi argomenti al discorso già da tempo avviato sulla compresenza nell'architettura e nella scultura federiciana di apporti cistercensi e di apporti del gotico delle cattedrali (note 21 e 22).
21) Il riferimento preciso al gotico delle cattedrali a spiegare alcune parti della *Bauplastik* di Castel del Monte appare in due studi pubblicati contemporaneamente: M.S. CALÒ MARIANI, *Aspetti della scultura sveva in Puglia e in Lucania*, in «Archivio Storico Pugliese», XXVI, 1973, p.. 441-474; J. POESCHKE, *Die Sienese Domkanzel des Nicola Pisano*, Berlin-New York 1973, p. 67 ss.
Per le più recenti posizioni della critica si rinvia a: M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, cit.; J. POESCHKE, *Zum Einfluss der Gotik in Süditalien*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 1980, pp. 91-120; A.M. ROMANINI, *Introduzione*, cit., p. VIII.
22) Un deciso orientamento «verso il gotico più svelto d'Ile de France» era già stato colto dal Bologna nell'abbazia del Murgo e in Castel Maniace a Siracusa e nelle più tarde imprese di S. Maria in Arabona (presso Chieti) e a S. Galgano (F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, con un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, p. 26).
Con l'ampliarsi delle ricerche, appare sempre più evidente una apertura al gotico delle cattedrali comune alle due sfere, monastica e federiciana. A indicare la vastità del fenomeno, ricordiamo che capitelli a fogliame nella basilica di S. Francesco in Assisi si collegano a modi e modelli reimsiani.
23) A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen*, cit.
24) Cfr. i contributi di R. MOLA e di A. PEPE, in *Insediamenti benedettini in Puglia*, cit., II, pp. 1-20; pp. 31-43; A. PEPE, *S. Maria del Galeso. Un insediamento cistercense a Taranto*, in «Napoli Nobilissima», XIX, fasc. V-VI, 1980, pp. 174-184.
25) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, cit.

CAPITOLO III

1. *Federico II e le «artes mechanicae».*

1) Cfr. F. ALESSIO, *La filosofia e le «artes mechanicae» nel secolo XII*, in «Studi Medievali», III serie, 1965, pp. 71-161. Il nostro discorso amplia un precedente contributo sullo stesso tema: M.S. CALÒ MARIANI, *Federico II e le «artes mechanicae»*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit., II, pp. 259-275.
2) P. DU COLOMBIER, *Les chantiers des cathédrales* (Paris 1953), Paris 1973; F. BOLOGNA, *Operis causa, non fervore devotionis*, in «Paragone», XII, 1961, n. 137, pp. 3-18; M.S. CALÒ MARIANI, *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania. Appunti sulla figura dell'architetto e dello scultore*, in Atti delle Terze Giornate Federiciane, Oria 1974, Bari s.d., pp. 155-195.
3) Cfr. P. STERNAGEL, *Die Artes Mechanicae im Mittelalter. Begriffs- und Bedeutungsgeschichte bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, in «Münchener Historische Studien. Abt. Mittelalterliche Geschichte, II, 1966; per la Vita di Thangmar, cfr. *MGH*, *SS*, IV, p. 758.
4) RICCOBALDI FERRARIENSIS, *Historia imperatorum romanogermanicorum a Carolo Magno usque ad annum MCCXLVIII producta*, in Muratori, *RIS*, IX, Mediolani 1726, col. 132.
5) M. AMARI, *Altre narrazioni del Vespro siciliano scritte nel buon secolo della lingua*, Milano 1887, pp. 23-24.
6) Cfr. il paragrafo seguente.
7) F. PORSIA, *Indirizzi della tecnica e della scienza in età federiciana*, in «Archivio Storico Pugliese», XXXI, 1978, pp. 95-111. C.A. WILLEMSEN, *Federico II come scienziato e cacciatore*, in Atti delle Giornate federiciane (Oria, 13-14 giugno 1968), Manduria 1971, pp. 25-52; G. NEBBIA, *Federico II e lo sviluppo delle scienze ai suoi tempi*, ibid., pp. 67-74.
8) A. BAUSANI, *Il contributo scientifico*, in AA.VV., *Gli Arabi in Italia*, Milano 1979, pp. 629-660, a p. 653.
9) C.A. WILLEMSEN, *Federico II costruttore in Puglia*, in Studi di storia pugliese in onore di G. Chiarelli, I, Galatina 1972, pp. 487-546.
10) Cfr. *Storici arabi delle crociate*, a cura di F. GABRIELI, Torino 1966, p. 367.
11) G.B. PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, Napoli 1703, p. 114.
12) S. SANNELLI, *Annali della città di Capua* (1571), citato da: O. MORISANI, *Considerazioni sulle sculture della porta di Capua*, in «Bollettino d'Arte», II, n. 1, 1952, pp. 1-20.
13) G. SCAGLIA, *La «Porta delle Torri» di Federico II a Capua in un disegno di Francesco di Giorgio*, I, in «Napoli Nobilissima», XX, fasc. V-VI, 1981, pp. 203-221, a p. 211.
14) J.L.A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia Diplomatica Friderici secundi* [d'ora in poi citata *Hist. Dipl.*], I, p. DXLVI.
15) D. WHITEHOUSE, *Chinese Porcelain from Lucera Castle*, in «Faenza», 1966, fasc. IV-V-VI, pp. 90-93.
16) A. BAUSANI, *Il contributo scientifico*, cit. Secondo la testimonianza di Matteo Paris (*Chronica Maiora*, t. VII) commercianti di Federico si accompagnavano alle carovane del sultano del Cairo e raggiungevano l'India. (cfr. J.L.A. HUILLARD-BREHOLLES, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale*, Paris 1844, p. 109).
17) P.E. SCHRAMM, *Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen*, mit Beiträgen von J. Déer und O. Källström, Gottingen 1955, cap. XII, p. 28.
18) *Hist. Dipl.*, V, p. 478.
19) E.H. BYRNE, *Some mediaeval Gems and relative Values*, in «Speculum», X, 1935, p. 180, nota 1.
20) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., p. 70, nota 132.

21) Cfr. *Hist. Dipl.*, V, pp. 1045-1046; P. LANZA DI SCALEA, *Dame e Gioielli in Sicilia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Palermo-Torino 1892, p. 228 e nota 753; *Quaternus de excadenciis*, cit.
22) V.I. RUTENBURG, *Arti e corporazioni*, in *Storia d'Italia*, 5-1, *Documenti*, Torino 1973, pp. 624-626.
23) *Hist. Dipl.* IV, pp. 152-153.
24) F. PORSIA, *Indirizzi della tecnica e della scienza*, cit.
25) N. VACCA, *Fonditori di bronzo in Brindisi*, in « Archivio Storico Pugliese », VIII, 1955, fasc. I-IV, pp. 205-210.
26) G. MONTI, *Le Corporazioni del Regno di Sicilia prima del 1374*, in « Annali del Seminario Giuridico-economico della R. Università di Bari », VIII, 1935.
27) V.I. RUTENBURG, *Arti e corporazioni*, cit.
28) *Hist. Dipl.*, V, p. 638.
29) *Hist. Dipl.*, V, p. 588.
30) *Quaternus de excadenciis*, cit., p. 37.
31) E.B. GARRISON, *Note on the Survival of Therteent-Century Panel Paintings in Italy*, in « Art Bulletin », 1972, LIV, 2. p. 140.
32) F. BOLOGNA, *Busto virile. Chiesa di S. Giovanni Battista. Castelli*, in AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, I, 1. *La Valle Siciliana o del Mavone*, Roma 1983, pp. 305-310.
33) E. BATTISTI, *Interstizi profani nell'arte figurativa*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Atti del II Conv. Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale (Viterbo 1977), Roma 1978.
34-35) *Poeti bizantini di Terra d'Otranto nel secolo XIII*, a cura di M. GIGANTE, Napoli 1979, p. 87.
36) *Ignoti cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica*, in *Mon. stor. della Società napoletana di Storia Patria*, Napoli 1888, p. 38.
37) *Hist. Dipl.*, V, p. 587, p. 547.
38) AYE D'AVIGNON, *Chanson de geste anonyme*, éd. critique par S.J. Borg, Genève 1967, p. 212, vv. 1454-1455.
39) *Hist. Dipl.*, V, p. 441.
40) *Hist. Dipl.*, V, 1045-1046; J.F. BÖHMER, *Regesta Imperii*, Innsbruck 1881-1901, V, 1, p. 544.
41) *Hist. Dipl.*, V, p. 768.
42) *Hist. Dipl.*, V, p. 764.
43) P. TROYLI, *Historia del reame di Napoli*, Napoli 1749, pp. 129-130; J.L.A. HUILLARD-BREHOLLES, *Recherches sur les monuments et l'histoire*, cit., pp. 110-111; A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale*, Roma 1902.
44) G. DE TOMMASI, *I restauri tra leggende e raltà*, in AA.VV. *Castel del Monte*, Bari 1981, pp. 101-144.
45) *Quaternus de excadericiis*, cit., p. 26.
46) L. CORDASCO, *I lavoratori delle pergamene nella Puglia federiciana*, in « Archivio Storico Pugliese », XXXI, I-IV, 1978, pp. 113-131.
47) A. RAGONA, *Influssi saraceni nella ceramica italiana al tempo degli svevi e degli angioini*, in « Faenza », 1960, fasc. I, pp. 3-12; D. WHITEHOUSE, *Ceramiche e vetri medievali provenienti dal castello di Lucera*, in « Bollettino d'arte », 1966, pp. 171-178; U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, cit., (con ampia bibliografia). Devo alla dott. Laganara Fabiano la segnalazione di uno straordinario catino figurato (diam. cm. 50) con un girotondo di crociati a cavallo e a piedi, proveniente probabilmente da Oria, oggi in collezione privata a Pulsano: cfr. C.A.M. LAGANARA FABIANO, in AA.VV., *Le antichità della collezione Guarini*, Galatina (in corso di stampa). La studiosa data con cautela il pezzo fra il XIII e XIV secolo.
48) Cfr. E. BERTAUX, *Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale*, in « Mélanges d'Archéologie et d'Histoire », 1895, pp. 419-453.
49) M. ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1934, p. 27.
50) P. EGIDI, *La colonia saracena di Lucera*, cit., pp. 98-99.
51) F. GABRIELI, *Le ambascerie di Baibars a Manfredi*, in *Saggi orientali*, pp. 97-106.

2. *Lo spazio dell'ozio e della festa*

1) W. KRÖNIG, *Vecchie e nuove prospettive sull'arte della Sicilia normanna*, in Atti del Congresso Internazionale di studi sulla Sicilia normanna, (Palermo 1972), Palermo 1973, pp. 132-145; M.S. CALÒ MARIANI, *I fenomeni artistici come espressione del potere*, in *Potere, società e popolo tra età normanna ed età sveva*, Atti delle quinte giornate normanno-sveve (Bari 1981), Bari 1983, pp. 215-250. Le osservazioni già esposte nella citata ricerca sono sviluppate nel presente paragrafo.
2) Cfr. F. POTTINO, *Le vesti regali normanne dette dell'incoronazione*, in Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggeriani (21-25 aprile 1954), Palermo 1955, pp. 277-294; P.E. SCHRAMM, *Le insegne di potere di Federico II*, in Atti del Convegno di Studi su Federico II (Jesi, 28-29 maggio 1966), Jesi 1976, pp. 73-82; A. LIPINSKY, *Le insegne reali dei sovrani di Sicilia e la scuola orafa palermitana*, in Atti del Congresso Internazionale di studi sulla Sicilia normanna, cit., pp. 162-194.
3) W. KRÖNIG, *Vecchie e nuove prospettive*, cit., p. 137.
4) R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano 1961, p. 116.
5) V. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, cit., pp. 393-394.
6) *Idem*, pp. 360-393, figg. 40-96.
7) Cfr. nota 2.
8) R. ANTONELLI, *Letterature volgari, ragioni politiche, doctores: la magna curia e la scuola siciliana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit., II, pp. 199-257; F. BOLOGNA, *I pittori della corte angioina*, cit.
9) G. LABROT, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Prefazione di G. Galasso, Napoli 1979, p. 27.
10) P. DELOGU, *I Normanni in città. Schemi politici e urbanistici*, in *Società, potere e popolo nell'età di Ruggero II*, Atti 3, Centro di studi Normanno-Svevi, (Bari 1977), Bari 1979, pp. 173-206.
11) D. LEISTIKOW, *La residenza dell'imperatore Federico a Foggia*, in « La Capitanata », XIV, 1976, pp. 192-219; R. LICINIO, *L'organizzazione del territorio fra XIII e XV secolo*, in AA.VV., *La Puglia tra Medioevo ed età moderna. Città e campagna*, [Civiltà e culture in Puglia, 3], Milano 1981, pp. 202-271; A. MARINO GUIDONI, *Architettura, paesaggio e territorio dell'Italia meridionale nella cultura federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit., I, pp. 75-98; G. FASOLI, *Castelli e strade nel « Regnum Siciliae ». L'itinerario di Federico II*, *ibid.*, I, pp. 27-52. A proposito dell'architettura federiciana cfr. A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen*, cit.; C.A. WILLEMSEN, *I castelli di Federico II nell'Italia meridionale*, Napoli 1979 (con bibliografia).
12-13) Per una antologia dalle opere di viaggiatori e poeti arabi sulla Sicilia normanna, cfr. AA.VV., *Gli Arabi in Italia*, cit.
14) W. KRÖNIG, *Vecchie e nuove prospettive*, cit.
15) G. ROMANO, *Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XIV*, in « Quaderni storici », 1976, pp. 145-146.
16) Cfr. *Appendice*, in AA.VV., *Arabi in Italia*, cit., p. 738.
17) F.P. BARGEBUHR, *The Alhambra Palace of the Eleventh Century*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XIX, 1956, pp. 192-258.
18) Cfr. ancora *Appendice*, in AA.VV., *Arabi in Italia*, cit., p. 738.
19) Della vasta bibliografia sui giardini cfr.: L. HAUTECOEUR, *Les Jardins des Dieux et des Hommes*, Paris 1959; *The Italian Garden*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, Ed. by D.R. Coffin, Washington 1972; *The Islamic Garden*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture ed. by E.B. Macdongall and R. Ettinghausen, Washington 1976, J. HARVEY, *Medieval Gardens*, London 1981 (con aggiornata bibliografia).
20) U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, cit., figg. 10-17, pp. 317-324.
21) V. in particolare le superstiti scene di caccia nella sala della fontana a pianterreno: *Idem*, fig. 6.
22) J. BALTRUSAITIS, *Le moyen âge fantastique*, Paris 1955.
23) U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, cit., p. 280.
24) P. GRIMAL, *L'art des jardins*, Paris 1964, p. 48; L. HAUTECOEUR, *Les Jardins des Dieux et des Hommes*, cit., p. 92.
25) F. GABRIELI, *Aspetti della civiltà arabo islamica*, Torino 1956, p. 109.
26) G.C. ARGAN, s.v. *Giardino e parchi*, in E.U.A., VI, col. 158. A proposito della simbologia cosmologica e religiosa nel tracciato ortogonale dei chiostri, L. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975, p. 83.
27) La scena è dal Miglio scelta a fondamentale esempio del significato simbolico e politico che assume il giardino nell'Italia meridionale durante il Medioevo: cfr. M. MIGLIO, *Immagine e racconto: note sul giardino in qualche manoscritto italiano (XII-XIV secolo)*, in *Il Giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche*. Atti del convegno di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ott. 1978) a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 279-293.
28) Cfr. in particolare A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, cit.
29) R. MANSELLI, *Federico II e la cultura policentrica del suo tempo*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit, vol. II, pp. 301-309.
30) *Hist. Dipl.*, V, p. 892.
31) *Idem*, p. 872.
32) R. LICINIO, *Le masserie regie in Puglia nel secolo XIII. Ambienti, attrezzi e tecniche*, in « Quaderni medievali », 2, 1976, pp. 73-111.
33) NICOLAI DE JAMSILLA, *Historia de rebus gestis Friderici II imperatoris*, in *Cronisti e scrittori sincroni napoletani*, ed. G. Del Re, vol. II, Napoli 1868, p. 189.
34) L'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bari, con la collaborazione del Centro di Studi Bizantini (Bari), ha avviato una indagine nell'area del centro medievale di Fiorentino (Comune di Torremaggiore).
35) G.B. PACICHELLI, *Il Regno di Napoli*, cit., p. 114.
36) G. SCAGLIA, *La « Porta delle torri » di Federico II a Capua*, cit.
37) *Hist. Dipl.*, V, p. 912; RYCCARDI DE SANCRO GERMANO, *Chronica*, ed. C.A. GARUFI, Bologna 1937, p. 216.
38) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit.
39) P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino 1966, fig. 405.
40) Dall'opera di Folgore da San Gimignano, composta all'inizio del XIV secolo, riportiamo il sonetto dedicato all'*Aprile*, come gli altri volti a considerare il mondo cavalleresco e signorile:

D'april vi dono la gentil campagna
Tutta fiorita di bell'erba fresca,
Fontane d'acqua chè non vi rincresca,
Donne e donzelle per vostra compagna.

Ambianti palafren, destrier di Spagna,
E gente costumata alla francesca,
Cantar, danzare a la provenzalesca
Con istormenti novi d'Alemagna.
E da torno vi sia molti giardini
E giachita vi sia ogni persona,
Ciascun con reverenza adori e 'nchini
A quel gentil ch'ò dato ho la corona
Di pietre preziose, le più fini
Ch'a 'l Presto Gianni o 'l Re di Babilonia.

Sull'argomento v. ancora: O. PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and early Calendar Landscape*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XII, 1950, pp. 13-47.

41) G. CARCANI, *Constitutiones regum Regni utriusque Siciliae mandante Federico II imperatore*, Napoli 1786, p. 280.

42) MATHEI PARISIENSIS, *Chronica maiora*, ed. F. Liebermann, in M.G.H., SS, Hannover 1888.

43) SABAE MALASPINAE, *Rerum sicularum Historia (1250-1285)*, in *Cronisti e scrittori sincroni napoletani*, cit., vol. II, p. 221.

44) Cfr. RAMON MUNTANER, *Crònica*, I, Barcelona 1927, pp. 33-36.

45) H. WIERUSZOWSKI, *Politics and culture in medieval Spain and Italy*, Roma 1971, pp. 191-192.

46) *Quaternus de excadenciis et revocatis Capitanatae*, cit., p. 37.

47) E. BERTAUX, *Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», 1895, pp. 419-455.

48) Cfr. BÖHMER, *Regesta Imperii*, V, 2098 a; A. DE STEFANO, *La cultura alla corte di Federico II imperatore*, Palermo 1938, pp. 85-87.

49) FRA SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, nuova edizione critica a cura di G. Scalia (Scrittori d'Italia, n. 232), Bari 1966, in particolare il capitoletto: Quod imperator misit elefantem suum in Lombardiam.

50) Il più ovvio ed efficace rinvio conduce all'*Adorazione dei Magi* (1423) di Gentile da Fabriano, conservata agli Uffizi.

51) A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien* cit., p. 84; A. DE STEFANO, *La cultura alla corte di Federico II*, cit., p. 85.

52) F. CARABELLESE, *Il restauro angioino dei castelli di Puglia*, in «L'Arte», XI, 1908, pp. 200-204, 367.

53) cfr. M.S. CALÒ MARIANI, *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania*, in Atti delle Terze Giornate Federiciane (Oria 26-27 ott. 1974), Bari s.d., pp. 155-195, in part. pp. 173-174.
Gli scavi condotti a Lucera da Whitehouse hanno riportato alla luce, in un pozzo di rifiuti, cinquecento frammenti di vetri di finestre, tagliati in lastre di varie forme e di vario colore, col predominio del blu cupo, del giallo bruno e dell'ametista (D. WHITEHOUSE, *Ceramiche e vetri medievali provenienti dal Castello di Lucera*, cit.).

54) Cfr. al proposito le campagne aerofotogrammetriche condotte da J. Bradford durante la seconda guerra mondiale (J. BRADFORD, *Buried Landscape in Southern Italy*, in «Antiquity», 1949; Id., *The Apulia Expedition*, in «Antiquity», 1950).

55) G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti*, Firenze 1846, I, pp. 261-262.

56) *Hist. Dipl.*, V, p. 477.

57) C.H. HASKINS, *Studies in the History of Medieval Science*, cit., p. 320.

58) NICOLAI DE JAMSILLA, *Historia de rebus gestis Friderici II imperatoris*, cit., pp. 141-142.

59) G. FORTUNATO, *Badie Feudi e Baroni della valle di Vitalba*, a cura di T. Pedio, Manduria 1968, vol. II, pp. 137-139.

60) G. DUBY, *L'Europe des cathédrales 1140-1280*, Genève 1966, p. 189.
Sull'orientamento scientifico di Federico II v.: C.A. WILLEMSEN, *Federico II come scienziato e cacciatore*, in Atti delle Giornate Federiciane (Oria, 1968), Manduria 1971, pp. 25-52; G. NEBBIA, *Federico II e lo sviluppo delle scienze ai suoi tempi*, ibid., pp. 67-74; A. NITSCKE, *Federico II e gli scienziati del suo tempo*, in Atti del Convegno di studi su Federico II (Jesi, 28-29 maggio 1966), Jesi 1976, pp. 107-127.

61) O. PÄCHT, *Early Italian Nature Studies*, cit., pp. 25-37.

62) G. MUSCA, *Castel del Monte, il reale e l'immaginario*, in AA.VV., *Castel del Monte*, Bari 1981, pp. 25-62. Per le relazioni del castello con gli astri: A. TAVOLARO, *Una stella sulla Murgia, ibid.*, pp. 75-98.

63) Fra le interpretazioni in chiave simbolica di Castel del Monte, v.: A. MILELLA-CHARTROUX, *Il volto nascosto di Castel del Monte e la sua simbologia*, Bari (s.d.); A. THIERY, *Semantica sociale: messaggi e simboli*, in *Potere, società e popolo nell'età sveva 1210-1266* (Bari, Castel del Monte, Melfi ott. 1973), Atti delle seste giornate normanno-sveve (in corso di stampa).

64) M. CLAGGET, *The Science of Mechanics in the Middle Ages*, Madison 1961, p. 71; L. WHITE, *Mediaeval Tecnology and Social Change*, Oxford 1963, p. 121.

65) L. HAUTECOEUR, *Les Jardins des Dieux*, cit., p. 97.

66) R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, cit., p. 190.

67) J. HARVEY, *Medieval Gardens*, cit.

68) PIETRO DE CRESCENTII, *De ruralium Commodorum Libri XII* (non oltre il 1305); cfr. F. FARIELLO, *Architettura dei Giardini*, Roma 1967, p. 45; M. MIGLIO, *Immagine e racconto*, cit.

CAPITOLO IV

1. *Il fiorire della scultura sveva: magistri pugliesi, magistri oltremontani*

1) Opere recenti, come l'*Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale (Paris 1903)*, sotto la direzione di A. Prandi, Roma 1978; il Catalogo della Mostra *Die Zeit der Staufer, Geschichte - Kunst - Kultur*, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1977 e il volume *Staufer Zeit. Geschichte - Literatur - Kunst*, Stuttgart 1978; *Federico II e l'arte del Ducento italiano*, Atti della III settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, a cura di A.M. Romanini, Galatina 1980, offrono un aggiornato contributo alla conoscenza della cultura durante il periodo svevo. Un utile strumento di lavoro è la *Bibliografia federiciana. Fonti e letteratura storica su Federico II e gli ultimi svevi*, a cura di C.A. WILLEMSEN, Bari 1982.
Sulla scultura in particolare, che può essere assunta come tecnica guida per ricostruire l'intera vicenda artistica federiciana, cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit.; M.S. CALÒ MARIANI, *Aspetti della scultura sveva in Puglia e in Lucania*, cit.; EAD., *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania. Appunti sulla figura dell'architetto e dello scultore*, cit.; EAD., *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, in AA.VV., *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, cit., pp. 254-316 (con bibl. alle pp. 413-415).
E ancora: G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura federiciana*, Estratto da «Comunità», n. 179, aprile 1978, pp. 235-336; J. PÖSCHKE, *Zum Einfluss der Gotik in süditalien*, cit.

2) C.A. WILLEMSEN, *Puglia. Terra dei Normanni e degli Svevi*, Bari 1966, pp. 55-56.

3) P. EGIDI, *La colonia saracena di Lucera*, cit.
In realtà nulla che possa giustificare l'affermazione che «Federico fu uno straordinario costruttore di chiese (tra i sovrani del Duecento solo San Luigi può stargli alla pari) tanto che la sua azione in questo campo suscitò le preoccupazioni del papato, che al concilio di Lione accusò espressamente la sua smodata attività nel costruire chiese, monasteri, edifici sacri» (E. CASTELNUOVO, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'Arte italiana*, V, Torino 1983, pp. 167-227, in part. pp. 181-182).
Com'è noto, la cattedrale di Altamura, fondata da Federico II nel 1232, costituisce un caso eccezionale.

4) P. EGIDI, *La colonia saracena*, cit.
Quanto ai rapporti che intercorsero tra Federico e gli Ordini Mendicanti, cfr. G. BARONE, *Federico II di Svevia e gli Ordini Mendicanti*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 90, 1978, 2, pp. 607-626.

5) M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia*, cit.

6) F. BOLOGNA, *Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo*, in *Sculture lignee della Campania*, Napoli 1950; T. KRAUTHEIMER-HESS, *Due sculture in legno del XIII secolo in Brindisi*, in «L'Arte», XXXVII, 1933, I, pp. 18-29.

7) H. WENTZEL, *Zur Discussion um die staufischen Adler*, in «Kunstchronik», 12, 1959, pp. 1-17; *ibid.*, 20, 1967, pp. 121-124.

8) E. PONTIERI, *Lucera svevo-angioina. Riflessioni intorno a un momento della sua storia*, in «Atti della Accademia Pontaniana», N.S. 17, 1967-68, pp. 5-26.

9) Abbé DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, Paris 1783, III, 13-16; A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, cit.

10) U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, cit.

11) Cfr. capitolo III, paragrafo 1, nota 16.

12) M.S. CALÒ MARIANI, *Ancora sulla scultura sveva*, cit.; EAD., *La scultura in Puglia durante l'età sveva*, cit.

13) G. CARCANI, *Constitutiones regum Regni utriusque Siciliae*, cit.

14) W. KRÖNIG, *Aggiornamento dell'opera E. Bertaux*, cit., V, pp. 929 ss.

15) G. ALVISI, *La viabilità romana della Daunia*, Bari 1970, pp. 45-47.

16) A. MARESCA, *Su due colonne esistenti nella chiesa di Santa Chiara*, in «Arte e Storia», 1888.

17) *Documenti tratti dai registri vaticani*, cit., I, n. 346, pp. 272-273.

18) A. THIERY, *Federico II e le scienze. Problemi di metodo per la lettura dell'arte federiciana*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit., II, pp. 277-300.

19) S. BOTTARI, *Intorno alle origini dell'architettura sveva nell'Italia meridionale ed in Sicilia*, in «Palladio», 1951, pp. 21 ss.; M.S. CALÒ MARIANI, *S. Maria di Ripalta sul Fortore*, cit.; A.M. ROMANINI, *Introduzione*, cit., p. VII.

20) B. MOLAJOLI, *Una scultura frammentaria di Castel del Monte*, in «Bollettino d'arte», 28, 1934, pp. 120-125.

21) Le prime osservazioni in M.S. CALÒ MARIANI, *Aspetti della scultura sveva in Puglia e in Lucania*, cit., pp. 472-474; J. POESCHKE, *Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano*, cit., pp. 67 ss.

22) A.M. ROMANINI, *Federico II e l'arte del Duecento in Italia*. Appunti dalle lezioni di storia dell'arte medievale, Università degli Studi, Roma 1978; EAD., *Introduzione*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit. I, p. VIII; G. GNUDI, *Considerazioni sul gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano, ibid.*, p. 3.

23) A. THIERY, *Federico II e le scienze*, cit.

24) F. KUTSCH, *Der Mainzer Kopf mit der Binde*, in «Mainzer Zeitschrift», 41/43, 1946-48, pp. 64-69.
25) F. BOLOGNA, *Nascita dell'arte senese*, in *Il Gotico a Siena*. Miniature pitture oreficierie oggetti d'Arte, (Siena, luglio-ott. 1982), Firenze 1982, pp. 32-36.
L'opera di Nicola Pisano è stata di recente riconosciuta in quattro teste di animali della «Fonte dei canali» datata 1248, a Piombino: I. TOGNARINI e M. BUCCI, *Piombino città e stato nell'Italia moderna, nella storia e nell'arte*, Piombino 1977, pp. 134-141.
26) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, cit., p. 749; C. SHEARER, *The Renaissance of architecture in Southern Italy. A study of Federico II of Hohenstaufen and the Capua triumphator archway and towers*, Cambridge 1935; M.S. CALÒ MARIANI, *Aspetti della scultura sveva*, cit., p. 446; G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura federiciana*, cit. p. 324. Sul castello di Lagopesole cfr: C.A. WILLEMSEN, *I castelli di Federico II nell'Italia meridionale*, cit.; M.E. AVAGNINA e M. RIGHETTI TOSTI CROCE, in *Federico II e l'arte italiana del Duecento*, cit., I, pp. 153-174; pp. 237-252.
27) In particolare v.: F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., p. 24; G. GNUDI, *Considerazioni sul gotico francese*, cit.
28) G. DUBY, *L'Europe des cathédrales*, cit., p. 189.
29) H. WENTZEL, *Ein gotische Kapitell in Troia*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XVII, 1954, pp. 155-188; V.K. OSTOJA, «*To represent was is as it is*», in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», giugno 1965, pp. 367-372; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina*, cit., pp. 26-28; M.S. CALÒ MARIANI, *Aspetti della scultura sveva in Puglia e in Lucania*, cit.; EAD., *La scultura sveva durante l'età sveva e proto-angioina*, cit.
30) H. BUSCHHAUSEN, *Probleme der Bildniskunst am Hof Kaiser Friedrichs II*, in *Staufer Zeit. Geschichte Literatur Kunst*, Stuttgart 1978, p. 225.
A una ipotesi di datazione intorno alla metà del secolo accenna lo Gnudi (*Considerazione sul gotico francese*, cit., p. 3).
Dell'opinione circa la non autenticità del capitello ora a New York mi ha cortesemente informata il dr. Charles T. Little, Associate Curator, Department of Medieval Art del Metropolitan Museum.
31) A. BAGNOLI, *Novità su Nicola Pisano scultore nel Duomo di Siena*, in «Prospettiva», 27, 1981, pp. 27-46.
32) H. WENTZEL, *Die grosse Kamee mit Poseidon und Athena in Paris*, in «Wallraff-Richartz Jahrbuch», XVI, 1954; G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura federiciana*, cit., p. 244.
La contiguità stilistica, a volte equivoca, tra cammei classici e cammei federiciani dové riflettersi nella scultura monumentale, volta a recuperare i modelli antichi. Da qui la ricchezza di attribuzioni alla sfera federiciana di opere d'intonazione classicheggiante, ritratti in particolare.
33) A. PRANDI, *Un documento di arte federiciana. Divi Friderici Caesaris Imago*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», II, 1953.
Sulla ritrattistica federiciana v. il citato Catalogo della Mostra di Stoccarda, *Die Zeit der Staufer*, I (con bibl.) e in particolare: C.A. WILLEMSEN, *Die Bildnisse der Staufer, Versuch einer Bestamdsaufnahme*, (Schriften zur Staufischen Geschichte und Kunst. IV), Göppingen 1977, che pone il problema della revisione dell'affollata galleria di ritratti «federiciani».
34) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit.
35) H. BUSCHHAUSEN, *Die Rezeption der Antike und der Einbruch der französischen Gotik in der Unteritalienischen Plastik des 13. Jahrhunderts*, in Scritti di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, Napoli 1984. L'autore si vale della ricostruzione del volto di Barletta fatta da: P. EICHHORN, in *Die Zeit der Staufer*, V, Stuttgart 1979, pp. 419-430.
In termini di realismo tragico, questa volta *ante mortem*, il busto barlettano era stato interpretato da: E. BUSCHOR, *Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen un fünf Jahrtausenden*, München 1960, pp. 165-166.
36) G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura federiciana*, cit.
37) F. BOLOGNA, *Busto virile. Chiesa di San Giovanni Battista. Castelli*, cit., pp. 305-310.
38) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit.
39) H. TOUBERT, *Influences gothiques sur l'art frédéricien: le maître de la Bible de Manfred et son atelier*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit., II, pp. 59-76.
40) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., p. 41.
41) In tutto il Regno, équipes di *magistri* di provenienza eterogenea si raccoglievano nei cantieri e nelle *camerae* regie, pronti a spostarsi altrove per assecondare le esigenze della committenza. Si può tuttavia affermare che ateliers di miniatori e amanuensi furono a lungo attivi a Napoli, città universitaria, a Salerno, a Palermo e in alcuni centri pugliesi: forse a Foggia (dove risiedeva un *pictor*), a Melfi, a Lucera, a Otranto.

2. *I cantieri delle grandi cattedrali*

1) M.S. CALÒ MARIANI, *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania*, cit., pp. 172-173 in part. Il tema di questo paragrafo, ripetutamente trattato in nostri precedenti studi, è qui ampliato.
2) G. DUBY, *L'Europe des cathédrales*, cit., p. 105.
3) M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva*, cit.
4) *Poeti bizantini di Terra d'Otranto nel secolo XIII*, cit., p. 89.
5) J. BALTRUSAITIS, *La troisième sculpture romane*, in *Formositas romanica*, 1958, pp. 47-84.
6) U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, cit.
7) C. BERTELLI, *Vetri italiani a fondo d'oro del secolo XIII*, in «Journal of Glass Studies», XII, 1970, pp. 70-78.
8) H.M. SCHALLER, *Il rilievo dell'ambone della cattedrale di Bitonto; un documento dell'idea imperiale di Federico II*, in «Archivio Storico Pugliese», 13, 1960, pp. 40-60; H. THELEN, *Ancora una volta per il rilievo del pulpito di Bitonto*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, cit., I, pp. 217-225; E. PARATORE, *L'ambone di Bitonto e la predica dell'abate Nicola di Bari, ibid.*, pp. 227-235.
9) M. S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento*, cit., V, pp. 840-843.
10) Ricordiamo i suggestivi versi che Flodoardo da Reims dedica al santuario di S. Michele Arcangelo sul Gargano (MIGNE, P.L., CXXXV, coll. 853-854). V. al proposito: M.S. CALÒ MARIANI, *Sulle relazioni artistiche tra la Puglia e l'Oriente latino*, in *Roberto il Guiscardo e il suo tempo*. Atti delle prime Giornate normanno-sveve (Bari, 1973), Roma 1975, p. 52.
11) M. PETRIGNANI e F. PORSIA, *Le città nella storia d'Italia, Bari*, Bari 1982, pp. 35-36.
12) F. CARABELLESE, *La ricostruzione del duomo di Bari*, cit., p. 70.
13) M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento*, cit., V, pp. 960-961.
14) *Ibid.*
15) G. BELTRANI, *Una inedita descrizione della Cattedrale di Trani*, cit.
16) A. CASTELLANO, *La bottega di Nicolaus e il pulpito della cattedrale di Bisceglie*, in «Archivio Storico Pugliese», XXXV, I-IV, 1982, pp. 415-420.
17) P. HELIOT, *Statues sous les retombées de doubleaux et d'ogives*, in «Bulletin Monumental», CXX, 1962, pp. 121-167.
18) *Poeti bizantini di Terra d'Otranto*, cit., p. 119.
19) A. BAGNOLI, *Novità su Nicola Pisano*, cit.
20-21) Cfr. nota 6 del precedente paragrafo.

CAPITOLO V

1. *Le iniziative dei primi sovrani della casa d'Angiò*

1) Sull'architettura dell'età angioina e sull'attività e sulla carriera di Pierre d'Angicourt: E. BERTAUX, *Les artistes français au service des rois angevines de Naples*, II e III, in «Gazette des Beaux-Arts», t. XXXIV, 1905, pp. 89-114; pp. 313-321; F. CARABELLESE, *Il restauro angioino dei castelli di Puglia*, in «L'Arte», XI, 1908; P. EGIDI, *La colonia saracena di Lucera e la sua distruzione*, Napoli 1915; A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, cit.; P.F. PALUMBO, *La fondazione di Manfredonia*, in «Archivio Storico Pugliese», VI, 1953, pp. 371-402; A. VENDITTI, *Urbanistica e architettura angioina* (con bibl.), in *Storia di Napoli*, III, Napoli 1969. Il presente paragrafo segue in parte, ampliandole, alcune osservazioni già esposte in : M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, cit.
2) F. CARABELLESE, *Il restauro angioino dei castelli di Puglia*, cit.
3) E. BERTAUX, *Les artistes français au service des rois angevines*, cit.
4) S. BOTTARI, *Il monumento alla Regina Isabella nella Cattedrale di Cosenza*, in «Arte antica e moderna», 1958, pp. 339-355.
5) E. BERTAUX, *Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale*, in «Mélanges d'Archéologie et d'Histoire», 1895, pp. 419-455; U. SCERRATO, *Arte islamica in Italia*, cit.
6) M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte medievale e la montagna sacra*, in AA.VV., *La montagna sacra*, a cura di G.B. BRONZINI, Galatina 1984 (in corso di stampa).
7) MINIERI RICCIO, *Il regno di Carlo I d'Angiò negli anni 1271-72*, Napoli 1875, p. 41; P.F. PALUMBO, *La fondazione di Manfredonia*, cit., p. 403.
8) P.F. PALUMBO, *Honor Montis Sancti Angeli*, in «Archivio Storico Pugliese», VI, 1953, pp. 306-370.
9) *Idem.*
10) M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte medievale e la montagna sacra*, cit.
11) P. EGIDI, *La colonia saracena di Lucera*, cit.
12) C. ENLART, *L'architecture gothique en Italie*, Paris 1894; A. VENDITTI, *Urbanistica e architettura angioina*, cit.
13) M. TOCCI, *La chiesa di S. Francesco a Lucera: un esempio di architettura minorita medievale in Capitanata*, in *I Francescani in Capitanata*, Atti del Conv. di studi, (S. Marco in Lamis, ott. 1980), Bari 1982, pp. 175-182. Per la diffusione nel mezzogiorno dei modi della scultura napoletana, cfr.: F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale*, in «Bollettino d'Arte», 21, sett.-ott. 1983, pp. 1-48.

2. *La cattedrale di Matera e le correnti artistiche in Terra d'Otranto*

1) M.S. CALÒ MARIANI, C. GUGLIELMI FALDI, C. STRINATI, *La cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma 1978.
2) F. UGHELLI, *Italia sacra*, Venetiis 1721, VII, col. 37.
3) M. DE VITA, *La chiesa di S. Giovanni Battista a Matera*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII, 1948, pp. 320-329; G. MÖRSCH, *Die Kapitelle der Kathedrale von Matera*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 13, 1971, pp. 7-28; M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento*, cit., V.
4) G. GATTINI, *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli 1882, p. 193.

5) M.S. CALÒ MARIANI, *Sulle relazioni artistiche tra la Puglia e l'Oriente latino*, cit.
6) Si rinvia ancora all'*op. cit.* nella nota 1.
7) M.S. CALÒ MARIANI, *Aspetti della scultura sveva in Puglia e in Lucania*, cit.; G. MÖRSCH, *Die Kapitelle der Kathedrale*, cit.
8) M. ROTILI, *Il «Cavaliere» di Benevento*, in Atti del Congr. Internaz. su *Dante e l'Italia meridionale* (1965), Firenze 1966, pp. 163-168; W.R. VALENTINER, *An Italian Portrait statue of the Hohenstaufen period*, in «The Art Quarterly», I, 1955, pp. 11-26.
9) M.S. CALÒ MARIANI, *Sulle relazioni artistiche*, cit.
10) E. MIRANDA, *Motivi decorativi del rosone della cattedrale di Matera*, in «Archivio Storico Province Napoletane», VII-VIII, 1968-69, pp. 197-202; M.S. CALÒ MARIANI, in M.S. CALÒ MARIANI, C. GUGLIELMI FALDI, C. STRINATI, *La cattedrale di Matera*, cit., pp. 44-47.
11) M.S. CALÒ MARIANI, *Note introduttive*, in *Insediamenti benedettini in Puglia*, cit. II, pp. VIII-IX.
12) Cfr. capitolo I, paragrafo 3.
13) M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento*, cit., V, pp. 893-895.

3. *S. Maria del Casale presso Brindisi e gli Angioini di Taranto*

1) Ms. conservato presso la Biblioteca Arcivescovile «De Leo» di Brindisi.
2) *Memoria historica dell'antichissima e fedelissima città di Brindisi*, del Molto Rev. Padre Maestro Andrea DELLA MONACA Carmelitano della medesima Città. Raccolta da diversi Manoscritti Brindisini e d'altri Autori Esteri, Lecce 1674.
3) *Idem*, pp. 456, 479.
4) *Ibidem*.
5) Cfr. M.S. CALÒ MARIANI, *La Chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Fasano 1967, bibliografia a p. 19, nota 6 e 7.
6) G. GUERRIERI, *I Cavalieri Templari del Regno di Sicilia*, Trani 1910; Id., *Un processo famoso a Brindisi nel 1310*, in «Corriere Meridionale», 9 giugno 1910
7) P.D. BACCI, *S. Francesco di Assisi nelle leggende pugliesi*, Brindisi 1925, pp. 27-30.
8) V. GUERRIERI, *Articolo storico sui Vescovo della chiesa metropolitana di Brindisi*, Napoli 1846, p. 67.
9) P. COCO, *I Francescani nel Salento*, Taranto 1930, I, doc. VIII, p. 251.
10) M.S. CALÒ MARIANI, *La Chiesa di S. Maria del Casale*, cit., p. 22.
11) *Documenti tratti dai Registri Vaticani (da Bonifacio VIII a Clemente V)*, a cura di D. VENDOLA, II, Trani 1963, doc. n. 127, p. 143.
12) Per la particolare decorazione a fogliame solcato con pomi penduli, largamente diffusa in Terra d'Otranto, si vedano monumenti significativi come la cattedrale, il S. Giovanni e S. Maria della Vaglia, a Matera. Al gruppo citato può essere collegata la facciata della chiesa di S. Domenico e a Taranto, il cui portale reca la data 1302.
13) E.G. LÉONARD, *Les Angevins de Naples*, Paris 1954.
14) F. BALDUCCI PEGOLOTTI, *La pratica della mercatura*, ed. Allan Evans (Cambridge, Mass. 1936), New York 1970, pp. 59, 63.
15) M. TOCCI, *Architetture mendicanti in Puglia*, in «Storia della città», n. 38, XIII, 1978, pp. 24-27.
16) M.S. CALÒ MARIANI, *Considerazioni sull'architettura medievale in Puglia*, in Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena (Bergamo 1975), Venezia 1978, pp. 417-434, in part. pp. 420-421.
17) M.S. CALÒ MARIANI, *La Chiesa di S. Maria del Casale*, cit., pp. 51-60.
18) *Idem*, pp. 58-59.
19) *Idem*, v. anche: M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in «L'Arte», 1919, p. 150.
20) O. MORISANI, *Pittura del Trecento in Napoli*, Napoli 1947, p. 24; M. ANTONELLI, *Sulla datazione degli affreschi della Basilica di S. Nicola di Bari*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», 1954, pp. 183-192.
21) M.S. CALÒ MARIANI, *La chiesa di S. Maria del Casale*, cit., pp. 61-64 in particolare.
22) M. SALMI, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, cit.
23) D. GIOSEFFI, *Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova: il soggiorno riminese e la componente ravennate*, in «Arte Veneta», 1961, p. 13.
24) M. BONICATTI, *Trecentisti riminesi*, Roma 1963, p. 35.
25) Gli altri affreschi, tra i quali prevalgono quelli dedicati alla Vergine, sono ancora più tardi, ma sempre riferibili al XIV secolo.
26) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., pp. 59-60.

4. *Scultori e pittori della prima età angioina. I tesori delle cattedrali*

1) H. WENTZEL, *Antiken- Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien*, in «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», 9, 1955, p. 28 ss.
2) G. BELTRANI, *Una inedita descrizione della Cattedrale di Trani, composta nella metà del secolo XVIII*, Napoli 1899.
3) M.S. CALÒ MARIANI, *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania*, cit. (con bibl.).
4) C. GUGLIELMI FALDI, *Il duomo di Ravello*, Roma [s.d.].
5) S. BOTTARI, *Intorno a Nicola di Bartolomeo da Foggia*, in «Commentari», 1955, pp. 159-163; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., p. 36; G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura federiciana*, cit.
6) M.S. CALÒ MARIANI, *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania*, cit., fig. 7.
Per la diffusione di questo tipo di capitello in ambito svevo-cistercense, cfr. J. POESCHKE, *Zum Einfluss der Gotik in Süditalien*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 1980, pp. 91-120.
7) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit. pp. 36, 70 nota 118; G.L. MELLINI, *Appunti per la scultura federiciana*, cit., pp. 322-324.
8) F. BOLOGNA, *Busto virile, Chiesa di S. Giovanni Battista. Castelli*, in AA.VV., *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, I, 1, cit., p. 306.
9) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, cit.; M.S. CALÒ MARIANI, *Ancora sulla scultura sveva in Puglia e in Lucania*, cit, pp. 175-177; EAD, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, cit.
10) Cfr. nota 9; v. ancora: M. MORMONE, *Il pulpito di Melchiorre da Montalbano nella cattedrale di Teggiano*, in «Napoli Nobilissima», XIX, fasc. V-VI, 1980, pp. 165-173. Alcune proposte di ampliamento delle opere attribuibili al maestro sono in: *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, a cura di A. GRELLE IUSCO, Roma 1981, pp. 23-26.
11) M.S. CALÒ MARIANI, *Ancora sulla scultura sveva*, cit., p. 177; EAD., *Aggiornamento*, cit., V; EAD., *La scultura in Puglia durante l'età sveva*, cit.
12) Cfr. nota 11.
13) M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia*, cit.
14) C. FISKOVIC', *Contribution sur les relations artistiques entre Dubrovnik et la Dalmatie d'une part et l'Apulié de l'autre*, in «Sbornik sa Likovnje Umjetnosti», 10, 1974, pp. 325-331.
15) *Idem, figg. 5-9.*
16) M.S. CALÒ MARIANI, *Aggiornamento*, cit., V, pp. 959-960.
17) M. D'ELIA, *Catalogo della Mostra dell'Arte in Puglia*, Roma 1964, p. 20; P. BELLI D'ELIA, *Bari, Pinacoteca Provinciale*. Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia, Bologna 1972; M.S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva*, cit.
18) M.S. CALÒ MARIANI, *Aspetti della scultura sveva*, cit.
19) E.B. GARRISON, *Note on the Survival of Thirteenth-Century Panel Paintings in Italy*, in «Art Bulletin», 1972, LIV, 2, p. 140.
20) H. BELTING, *Introduzione*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna 1979), vol. II, Bologna 1982.
21) *Idem*.
22) A proposito dei rapporti fra arte bizantina e arte occidentale, cfr. E. KITZINGER, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, in* «Dumbarton Oaks Papers», 20, 1966, pp. 25-47; O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, London 1970.
23) V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (secoli IX-XIV)*, in AA.VV. *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, cit., pp. 317-418; Id., *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secolo XI-XIV)*, in AA.VV., *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 427-494 (con bibl.).
V. ancora: M.S. CALÒ MARIANI, *Note sulla pittura salentina del Quattrocento*, Estratto da «Archivio Storico Pugliese», XXXII, I-IV, 1979, pp. 3-28; EAD., *La Pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari. Contributo alla storia dell'arte in Puglia*, Bari 1969.
24) Sui tesori delle chiese e sull'arte orafa nel regno meridionale durante l'età svevo-angioina cfr.: E. ROGADEO, *Il tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari, nel secolo XIV, in* «Arte», V, 1902, pp. 320-333; F. NITTI DI VITO, *Il Tesoro di S. Nicola di Bari. Appunti storici*, in «Napoli Nobilissima», XII, 1903, pp. 21-27, 59-63; E. BERTAUX, *Les artistes français au service des rois angevines de Naples*, I, in «Gazette des Beaux-Arts», t. XXXIV, 1905; A. LIPINSKY, *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in Atti del Congr. Internaz. du *Dante e l'Italia meridionale* (1965), Firenze 1966, pp. 169-215; Id., *L'arte orafa alla corte di Federico II di Svevia*, in *Dante e la cultura sveva*, Atti del conv. di studi (Melfi 1969), Firenze 1970; M.-M. GAUTHIER, *Colombe limousine prise aux rêts d'un «antiquaire» bénédictin à Saint-Germain-des-Prés, vers 1726*, in *Intuition und Kunstwissenschaft*, Festschrift für H. Swarzenki, Berlin 1973, p. 177, fig. 9.
25) D. B. WHITEHOUSE, *Ceramiche e vetri medioevali*, cit.
26) Cfr. capitolo III, paragrafo 1, nota 47.
27) U. SCERRATO, *L'arte islamica in Italia*, cit., fig. 362.
28) Cfr. E. BERTAUX, *Les artistes français au service des rois angevines de Naples*, I, cit.; *Arte francese a Napoli*, Catalogo della Mostra, Napoli 1967.
29) F. NITTI DI VITO, *Il Tesoro di S. Nicola di Bari*, cit.
30) E. AURISICCHIO, *I manoscritti miniati di provenienza francese della Basilica di San Nicola di Bari*, in AA.VV., *Bari sacra nell'età medievale e moderna*, a cura di M.S. Calò Mariani, I, Galantina 1984 (in corso di stampa). V. anche N. BUX, *I codici liturgici miniati dell'Archivio di S. Nicola*, Bari 1983 (con bibliografia).
31) E. ROGADEO, *Il Tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari, nel secolo XIV*, cit.
32) A. LIPINSKY, *Calici per Gioacchino da Fiore. L'«argentiera» e gli argentieri di Longobucco e le origini di una scuola orafa in Calabria Citeriore*, in *Dante nel pensiero e nella genesi dei secoli XIV e XV*, Atti del convegno di studi (Melfi 1970), Firenze 1975, pp. 189-209.

Indice generale

Presentazione 3
Premessa 7

CAPITOLO I

FERVORE COSTRUTTIVO E VIVACITÀ CULTURALE TRA LA FINE DEL XII SECOLO E L'INIZIO DEL XIII

1 L'opera dei magistri tranesi nei cantieri della Terra di Bari 11

2 Monumenti della Capitanata: S. Maria Maggiore di Monte S. Angelo, le cattedrali di Foggia e di Termoli 31

3 Esempi di architettura monastica 49

CAPITOLO II

L'OPERA DEI MONACI CISTERCENSI E FEDERICO II

1 S. Maria di Ripalta sul Fortore 65

CAPITOLO III

ARTE E POTERE NEL REGNO MERIDIONALE

1 Federico II e le «artes mechanicae» 87

2 Lo spazio dell'ozio e della festa 97

CAPITOLO IV

FEDERICO II E L'ARTE DEL DUECENTO IN PUGLIA

1 Il fiorire della scultura sveva: magistri pugliesi, magistri oltremontani 113

2 I cantieri delle grandi cattedrali 147

CAPITOLO V

LA PRIMA ETÀ ANGIOINA

1 Le iniziative dei primi sovrani della casa d'Angiò 167

2 La cattedrale di Matera e le correnti artistiche in Terra d'Otranto 177

3 S. Maria del Casale presso Brindisi e gli Angioini di Taranto 187

4 Scultori e pittori della prima età angioina. I tesori delle cattedrali 193

Note 212
Referenze fotografiche 220

Referenze fotografiche

P. Monti, Milano: 1-2; 7; 10; 14-15; 18; 21-29; 32-34; 36; 46-47; 52; 54; 56; 114; 118-121; 123-124; 127-130; 132; 138-151; 158; 160-163; 174-175; 181; 188-194; 199-200; 211-213; 216; 219-223; 225-227; 264-265; 271-272.

B. Calò, G. Gernone, Bari: 6; 11-12; 17; 19; 30-31; 34-35; 37-40; 43-45; 48-51; 53; 55; 59-66; 68; 70-74; 76-79; 81-102; 125; 131; 133-136; 152-155; 157; 165-170; 172-173; 176-180; 184-187; 194; 198; 201; 203-210; 214-215; 217-218; 223-224; 228-236; 238-258; 260-263; 266; 268-270; 273; 277; 279-286; 288-290; 292-295.

Alinari, Firenze: 275.

Bibliotheca Hertziana, Roma *(foto Hutzel)*: 195-196; 267; 274.

G. De Tullio, Bari: 202.

Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma: 13; 16.

G. Guido, Lecce: 259.

R. Lodovici, Roma: *retrocopertina*.

F. Lucherini, Siena: 197, 276.

Metropolitan Museum, New York: 182-183; 278.

V. Pace, Roma: 41-42; 164.

Soprintendenza per i Beni aa.aa.aa.ss. di Puglia, Bari: 20; 57-58; 69; 103; 287; 291.

Ufficio Propaganda e Pubbliche Relazioni, III Regione Aerea, Bari: 67; 75.

Questo volume è stato realizzato dalla
Poligrafiche Bolis S.p.A. in Bergamo
Settembre 1984

qua parte sint aues quas qñq
ex uocibz auium quas audiet
earūquagz & sonos suos audiet
facilius & cāpanellā auis sue qñ
erit absens. imo ꝓ uoces auium
qñqz scire poterit uersus quā pē
ent auis sua que est absens.

Sit homo magne uocis & fo
tis uocis. Nam auis sua que
aliqñ stabit remota ab ipō ad te
uocatiōnem suā quam audiet &
socii sui. qñ enim remoti. eius
uocem si magna fuerit facilius
cōprehendant. Sit agilis et
ꝑmptus in suis motibz ut eam
succurrat auis sue quotiens expe
dient. Sit audax in tantū q
ñ timeat ꝓtransire loca aspera
qñ quemēt. scit natare ut si
auis sua transuolauerit aquam
nauabilem ipam aquā natādo
transeat. & auem sequatur. & ipsi
ubi oportuerit succurrere succur
rat. Non sit ayons nimium
iuuenilis. ne puerilia inducat
ipm aliquā facē qē autem nā
pueri ꝙsueuerūt esse gulosi. et
delectant̄ natare plimū amenos
uolatus & plures. nec tamē pu
eros ex toto repellim⁹ eā possint
esse prudentiores. non ei pueri
sufficiunt manuefacē aut alie
docere aues. aut eā eis uenari
eā non constet eos esse prudentes
in his si discant a uetis q̄usq
ꝓueniant ad ꝓfectionem huiꝰ sci
entie & etatis. Item nō debet
esse sōpnolentus. neq; gulosus sōp
ni. requirūtur & ei multa in in
trando tarde lectum. in regrendo
de nocte plurimes auem suā. & in
surgendo ante diem. & leuitas
sōpni in audiendo cāpanellam
auis & motū alaꝝ suaꝝ & inquie
tatiōnem suā. Non sit gulosus
nec nimis deditus gule si extra
domū sine ī campania fuerit. aut
etiam qñ ꝓdierit auem suam
cogatur ꝓ gulositatez suā redire
domū citius. Aut etiam si in do
mo fuit non obliuiscat auis sue
habendo intentionez ad gulosi
tatem suā. Non sit ebriosus
qm̄ ebrietas ḡdam insania est
ꝓ quam auem suā facillime de
uastabit. q̄muis etiam credat
eam bene tractare. & ab ebrio &
furioso custodienda ē auis. Non
sit iracund⁹ neq; facilis ad iram
dandi ei ꝓcepta. q auis fiat ea
ꝓ que nec qui custodit eā ad ira
cundiam ꝓuocat. & nisi illā ira
cundiam dimittat malo motu
mouere poterit qē autem ex q
malo illato aui ꝓ iram auis ipa
eā sit res debilis cautissime cura
tatur. Non sit piger aut ne
gligens. q̄m ars ista multoꝝ
laboꝝ est. & magni studij. Nō
sit garrulagus ne ꝓ suos mot⁹